BEN SHAHN

DE LA NO CONFORMIDAD

BEN SHAHN
DE LA NO CONFORMIDAD

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

La exposición retrospectiva que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dedica a Ben Shahn (Kaunas, 1898 – Nueva York, 1969), una de las figuras más emblemáticas del realismo social estadounidense del pasado siglo, coincide con el 125º aniversario de su nacimiento. La muestra propone una revisión integral de su polifacética producción, examinando cómo este artista, sin abandonar nunca su compromiso con los valores humanistas y la lucha contra la injusticia y la desigualdad, abordó algunos de los problemas más acuciantes de su época: desde los estragos causados por la Gran Depresión a los peligros de la escalada nuclear, pasando por el ascenso del fascismo y del nazismo, la discriminación racial o la represión de la libertad de expresión en los años del macartismo.

Comisariada por Laura Katzman, *Ben Shahn. De la no conformidad* también da cuenta de las sucesivas transformaciones que sufrió su obra —desde el estilo documental y figurativo de los inicios de su carrera al lenguaje poético y simbólico de sus piezas de posguerra— y nos permite conocer los diversos medios con los que trabajó: dibujo a tinta o a lápiz, pintura de caballete, mural, grabado, etc. Cabe resaltar el importante papel que jugó la fotografía en el desarrollo de su práctica artística, un aspecto al que la muestra presta una atención especial.

A mediados del siglo pasado, Shahn era ya un artista ampliamente reconocido que llegó a representar a Estados Unidos en la Bienal de Venecia de 1954. En esa etapa final de su trayectoria artística, su obra se fue haciendo cada vez más lírica y alegórica, si bien conservó un enfoque social, incluso en las piezas de temática espiritual que realizó en los últimos años de su vida.

La presente exposición no solo nos permite adentrarnos en la prolífica obra de Ben Shahn, uno de los más lúcidos cronistas de la sociedad estadounidense del periodo de entreguerras y las primeras décadas de la posguerra, sino también tomar conciencia de la vigencia y capacidad de interpelarnos que sigue manteniendo en nuestros días. A ello ha contribuido el gran trabajo de selección y contextualización realizado por Laura Katzman, a quien queremos agradecer desde aquí su labor. Agradecimiento que hacemos extensivo al resto de los autores que han participado en este catálogo, cuyas contribuciones nos permiten profundizar en las diferentes facetas de la producción de este artista en la que constituye la primera presentación del arte de Shahn a gran escala en nuestro país.

Miquel Iceta i Llorens
Ministro de Cultura y Deporte

A través de una prolífica producción en la que fue explorando con diversos lenguajes y medios —del dibujo a la fotografía y el muralismo, pasando por las pinturas de caballete o el grabado—, Ben Shahn confrontó con mirada lúcida y espíritu combativo acontecimientos y problemáticas que marcaron la historia del siglo XX, erigiéndose en una de las figuras más relevantes del arte con perspectiva social de Estados Unidos en el periodo comprendido entre las décadas de 1930 y 1960.

Los efectos devastadores de la Gran Depresión y las medidas redistributivas impulsadas durante el New Deal para tratar de atajarlos, el ascenso del fascismo, la destrucción y desolación provocada por la Segunda Guerra Mundial, las tensiones y represiones de la Guerra Fría, el peligro de la carrera armamentista nuclear o las emergentes luchas anticoloniales y por los derechos civiles en las décadas de 1950 y 1960, son algunas de las cuestiones que abordó en su obra, que fue experimentando sucesivos procesos de evolución temática y estilística, pero en la que siempre puso en el centro la búsqueda de justicia social y la defensa de la causa obrera.

Ben Shahn. De la no conformidad analiza su trabajo a través de la lente de las perspectivas contemporáneas de la igualdad y la diversidad. La muestra —según nos explica su comisaria Laura Katzman, profesora de Historia del Arte de la James Madison University, Harrisonburg, Virginia— pone así de relieve la vigencia que ha adquirido la obra de Ben Shahn en nuestro actual contexto sociopolítico y cultural, marcado por un creciente clima de polarización tanto dentro como fuera de Estados Unidos, que representa una seria amenaza para la pluralidad, la convivencia e incluso el propio futuro de la democracia tal y como la conocemos.

La capacidad de interpelación que sigue manteniendo su obra en nuestros días tiene que ver también, y esto es algo en lo que inciden los diferentes textos que contiene el presente catálogo, con que el compromiso social y político que la alimenta y atraviesa fue siempre de la mano de su convicción de que el arte debía ser un elemento troncal de la sociedad, no un lujo solo al alcance de unas élites privilegiadas, y que los artistas, "tan necesarios como los científicos", han de alzar la voz ante la injusticia del absolutismo, "ya sea en la religión, en la ciencia, en la política o en el arte".

En este sentido, Katzman señala que Shahn entendía el arte como una "fuerza moral" y que nunca dejó de preguntarse cómo se podía aprovechar su potencial transformador en la lucha por un futuro más justo. Esto le llevó a desarrollar una profunda reflexión metalingüística en torno a la práctica artística en general y a su propio trabajo en particular, lo que contribuyó a dotar a su obra de una complejidad estética y discursiva que no siempre ha sido lo suficientemente apreciada. Cabe precisar a este respecto que, aunque defendía la primacía del contenido sobre la forma y se alejó abiertamente del arte vanguardista criticando su falta de compromiso y su distanciamiento de los valores humanistas, en realidad, los aspectos formales de su trabajo estuvieron marcados por un componente radicalmente experimental, como la estratificación del lenguaje visual, al usar diversas técnicas de montaje, multiplicidad de temporalidades o la fusión de palabras e imágenes.

En la conformación de su particular universo pictórico jugó un papel fundamental la fotografía, medio con el que se familiarizó a mediados de la década de 1930 cuando participó en un proyecto para documentar los logros de la Resettlement Administration-Farm Security Administration, organismo fundado por el gobierno de Franklin Delano Roosevelt en el marco del New Deal. A partir de entonces, Shahn utilizaría sus fotografías y las de otros autores, a menudo extraídas de recortes de revistas y periódicos, como fuente para sus dibujos y pinturas, creando un extenso archivo al que la exposición ha querido dedicar una atención específica.

Además de esta labor de fotógrafo documental, realizó varios murales, técnica en la que se había iniciado con Diego Rivera en el frustrado proyecto de mural para el Rockefeller Center, posteriormente destruido al descubrirse que incluía un retrato de Lenin. Shahn recibió encargos de la U. S. Treasury Section of Fine Arts para la Oficina Central de Correos del Bronx y la antigua sede de la Seguridad Social de Washington D. C. También trabajó para la Office of War Information y el Congress of Industrial Organizations' Political Action Committee, generando un nutrido conjunto de carteles propagandísticos antinazis (para la primera) y en favor de la movilización del voto obrero (para el segundo).

En la pintura mural y el cartel Shahn encontró los medios para materializar su aspiración de hacer un "arte sobre los trabajadores y para los trabajadores", aunque siempre fue consciente de las dificultades y contradicciones que esta empresa comportaba. Esta aspiración se convierte en un principio rector de su obra desde que en los inicios de la década de 1930 lleva a cabo sus seminales series de pinturas sobre varios casos judiciales que habían sacudido la sociedad estadounidense de la época, como el de Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti, dos inmigrantes italianos anarquistas que fueron ejecutados en 1927 por un asesinato que nunca se demostró que hubieran cometido; o el del Tom Mooney, activista de San Francisco al que se condenó, tras un proceso lleno de irregularidades, a más de veinte años de prisión como supuesto instigador de un atentado en un desfile organizado en 1916 por partidarios de la participación de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial.

En paralelo a los diferentes encargos que llevó a cabo, sujetos a las temporalidades y limitaciones de la lógica instrumental de las comunicaciones públicas y las campañas políticas, fue produciendo una serie de obras con las que buscaba dar testimonio de la vida cotidiana de los obreros en el contexto de la Gran Depresión, marcada por prolongados periodos de inactividad y espera, de resistencia estoica, a veces esperanzada, otras trágica, ante un presente complicado y un futuro incierto. Un ejemplo de esto es el conjunto de pinturas de caballete que agrupa bajo el título genérico de *Sunday Paintings* [Pinturas de domingo] —nombre con el que, según John Fagg, quería recalcar tanto el contraste de estas obras con los encargos oficiales, como su estética inspirada en el arte amateur o "popular"— y donde desarrolla lo que él describe como un "realismo personal".

Tras el periodo de posguerra su lenguaje pictórico se hizo más poético y alegórico y empezó a aceptar encargos comerciales, colaborando con grandes medios de comunicación como la revista *Time* o CBS Broadcasting. Esa deriva no implicó, en cualquier caso, que

abandonara la vocación social que siempre fue la principal fuerza motriz de su obra, incluso cuando, ya al final de su carrera, se centró en temas vinculados al judaísmo, espiritualidad e historia sagrada. En este sentido, Katzman subraya que una de sus más singulares virtudes es que siempre encontró la forma de mantenerse fiel a su visión personal. Incluso en los momentos más duros del macartismo, que además coincidió con el primer apogeo del expresionismo abstracto, un arte aparentemente situado en las antípodas de su ideario político y estético, siguió gozando del favor de importantes sectores de la crítica, del público y de las instituciones museísticas. No en vano en 1954 fue seleccionado junto al pintor Willem de Kooning para representar a Estados Unidos en la Bienal de Venecia y en 1956 obtuvo la cátedra Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard.

Fue precisamente en una de las conferencias que dictó en la Universidad de Harvard donde por primera vez desarrolló su idea de la "no conformidad" como condición básica y motor del arte y de todo cambio social. Es esta la noción que da título a esta exposición desde la premisa de que su trabajo ha de entenderse como una sucesión de no conformidades impulsadas por su compromiso con la justicia social, la causa de los trabajadores y los valores humanistas. La muestra nos plantea que esa suerte de inconformismo militante —que aplicó también sobre su propia práctica artística— resulta fundamental para entender la especificidad, complejidad, relevancia y vigencia de la obra de Ben Shahn.

Manuel Segade
Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Página 2

Bricklayers [Albañiles]
ca. 1951

Índice

ENSAYOS

14 *Arte y activismo: la vigencia de Ben Shahn*
Laura Katzman

34 *Trabajar y esperar: imágenes del trabajo y creaciones posteriores en la obra de Ben Shahn*
John Fagg

42 *Dignidad, desesperación, urgencia: Ben Shahn y el cartelismo de la Segunda Guerra Mundial*
Christof Decker

50 *Ben Shahn en el MoMA en 1947. Reflexiones sobre los debates estéticos en los inicios de la Guerra Fría*
Beatriz Cordero Martín en colaboración con Laura Katzman

OBRAS
Textos de Laura Katzman

63 *Las raíces del activismo: las* causes célèbres *de Ben Shahn*

81 *Un New Deal para el arte: de la revolución a la reforma*

145 *La Segunda Guerra Mundial y sus secuelas*

177 *El movimiento obrero*

203 *La era de la inquietud: la Guerra Fría y las libertades civiles*

221 *El arte en la era atómica*

235 *Los derechos civiles y la lucha global por la libertad*

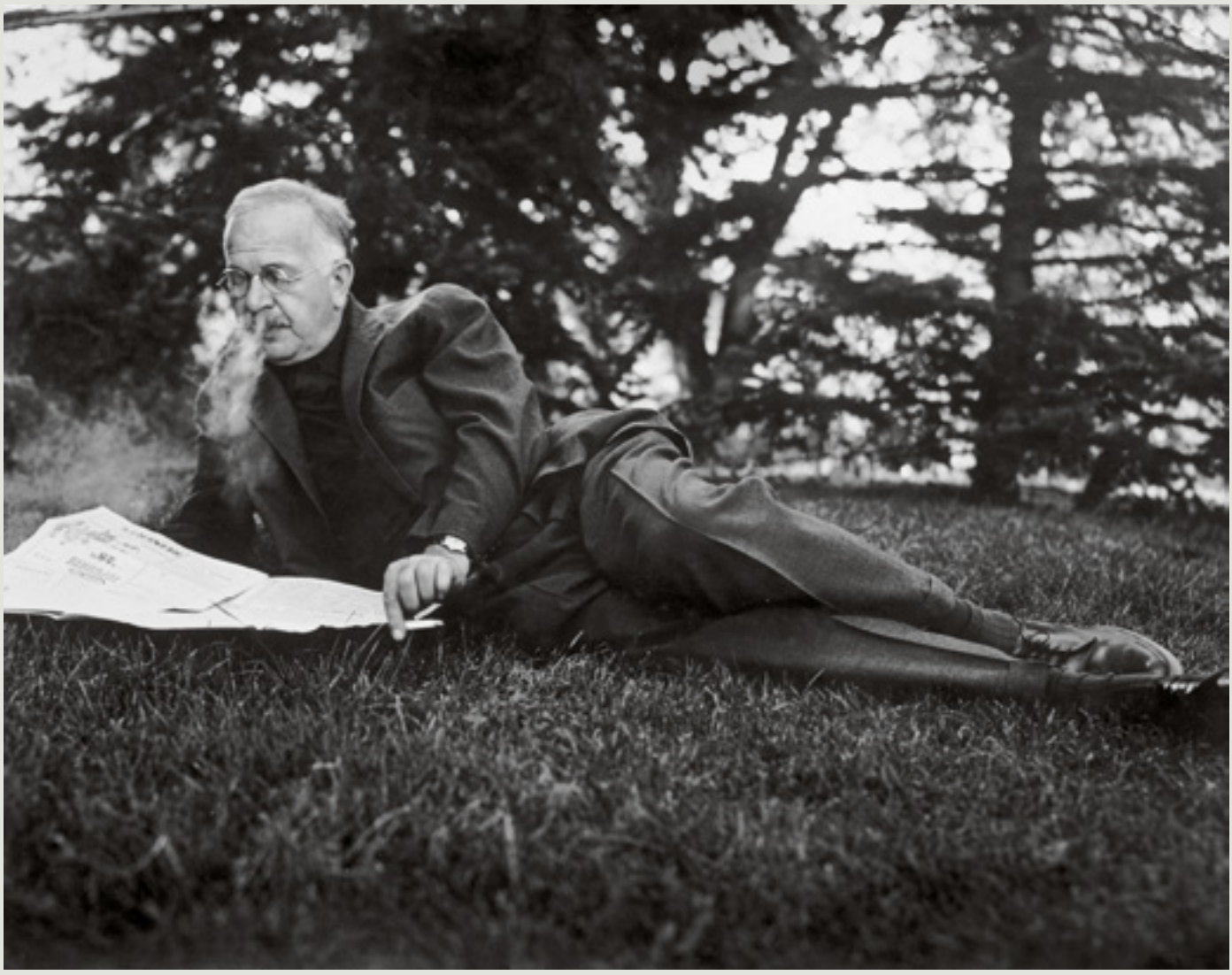
251 *La espiritualidad, la identidad y la Biblia hebrea*

269 Lista de obras

288 Nota editorial

ENSAYOS

Fotógrafo desconocido
Untitled (Ben Shahn in Roosevelt, New Jersey)
[Sin título (Ben Shahn en Roosevelt, New Jersey)]
Década de 1950



ARTE Y ACTIVISMO: LA VIGENCIA DE BEN SHAHN

Laura Katzman

> "[William] Blake decía, en *El matrimonio del cielo y el infierno*, que indignarse con razón ante las injusticias era la alabanza más auténtica que se le podía dedicar a Dios. Y creo que yo me paso la mayor parte del tiempo indignado con razón [...]. El pavor que me provoca el absolutismo, ya sea en la religión, en la ciencia, en la política o en el arte [...] es el miedo que más me atormenta. Y entonces siento que tengo que decir algo. Creo que se pueden encontrar razones para justificar cualquier opción [...] pero el peligro se manifiesta de inmediato cuando se afirma que una opción determinada es la única que se puede justificar. Es entonces cuando he de alzar la voz, como decía Blake, ante la injusticia de ese tipo de absolutismo." Ben Shahn, 1966[1].

Este ensayo está dedicado a la memoria de Bernarda Bryson Shahn, Jonathan Shahn y Ezra Shahn, y a todos los miembros de la familia Shahn y a sus amigos de Roosevelt, Nueva Jersey, que a lo largo de los últimos treinta años me han animado y ayudado en mi trabajo de investigación. Me gustaría expresar mi agradecimiento en especial a Jasper Shahn y a Zachary Shahn por permitirme consultar el Legado de Ben Shahn, y a Nicholas Acker, Mary Jane Appel, Michael Berg, Beatriz Cordero Martín, Jessica Davidson, Christof Decker, John Fagg, Olmo Masa, Ani Rosskam, Jeb (Jean) Shahn, y Abby Shahn por sus valiosas aportaciones. En último lugar, a Frances K. Pohl, por compartir conmigo generosamente sus profundos conocimientos de la obra de Shahn.

INTRODUCCIÓN

La exposición *Ben Shahn. De la no conformidad* propone una visión novedosa e integral de la obra de Ben Shahn (1898-1969) en el 125º aniversario del nacimiento del artista. La muestra examina el arte multifacético de este inmigrante judío que abandonó Lituania, entonces bajo el yugo de Rusia, para convertirse en uno de los artistas más prominentes, prolíficos y progresistas de la "perspectiva social" en Estados Unidos desde la década de 1930 hasta la de 1960[2]. Shahn fue un artista reconocido en su época y fue objeto de numerosas exposiciones, programas de televisión y publicaciones. El centenario de su nacimiento dio lugar a múltiples exhibiciones, entre las que destacan las realizadas en The Jewish Museum de Nueva York, Harvard Art Museums y Jersey City Museum[3]. Este "renovado examen histórico" generó toda una constelación de influyentes estudios especializados, una "empresa colaborativa" que se definió como el "proyecto Shahn"[4]. Sin embargo, la última vez que un museo de arte occidental organizó una muestra retrospectiva que abarcara la totalidad de su carrera fue en el año 1978, y su obra no ha sido objeto de una exposición importante en Europa desde 1963[5]. En España no se había organizado una retrospectiva de Shahn hasta ahora. Se trata, por tanto, de un proyecto que llega con mucho retraso y que, como veremos en el presente ensayo, lo hace en un momento particularmente oportuno, teniendo en cuenta el contexto sociopolítico y cultural actual.

Ben Shahn. De la no conformidad pone de relieve la vigencia del arte de Shahn y su prolongada relevancia, analizando el compromiso del artista con la justicia social a través de la lente de las perspectivas contemporáneas de la igualdad y la diversidad. De esta manera, se presenta a Shahn como un paladín de los desamparados, un defensor de los derechos de los trabajadores, de los inmigrantes y de otros sectores marginados y perseguidos, y un crítico de los abusos de los poderosos y los privilegiados. La muestra se inicia con los comienzos de Shahn, un artista radical de izquierdas en los días oscuros de la Gran Depresión, para seguir con la evolución de su trayectoria artística y política y los desafíos a los que tuvo que enfrentarse desde los tiempos del New Deal hasta el punto álgido de la época de la guerra de Vietnam. La exposición demuestra que Shahn supo interpretar —con compasión y sentido— los problemas más acuciantes de su época, descifrando algunos aspectos decisivos de la historia del siglo XX tanto a escala nacional como internacional: el crack de la bolsa de 1929 y la crisis económica posterior; el Dust Bowl; el racismo de las leyes "Jim Crow"; el ascenso del fascismo europeo; las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial; la represión de las libertades individuales de la Guerra Fría; la amenaza de la aniquilación nuclear en la era atómica; y la lucha durante la posguerra en favor de los derechos laborales, civiles y humanos, en un momento en que los movimientos de descolonización habían empezado a extenderse por todo el planeta. De este modo, se revelarán a su vez los valores de Shahn y de otros izquierdistas de su generación, como el humanismo universal, un ideal que ha sido "objeto de un intenso escrutinio por su sesgo occidentalista y su omisión de las diferencias culturales e históricas"[6]. ¿Qué era la justicia social para Shahn? ¿Hasta qué punto conservan su relevancia las ideas del artista en la actualidad?

Dado el alcance y la amplitud de esta retrospectiva temática, el público podrá observar el recorrido de las inquietudes sociales de Shahn como si fueran hilos incisivos que surcan la trama de su arte, temas que se detallan en los ensayos de Christof Decker, John Fagg y Beatriz Cordero Martín incluidos en el presente catálogo, que abordan el diseño de carteles de Shahn de la Segunda Guerra Mundial, las obras relacionadas con el trabajo y la participación en los debates estéticos de la posguerra, respectivamente. Basándose en estudios sobre los medios de comunicación, estudios culturales y enfoques históricos del arte, cada texto aporta nuevas perspectivas sobre la visión progresista de Shahn y su lucha contra la injusticia y la desigualdad, que constituyeron el núcleo de su trabajo. De hecho, la lucha contra la injusticia y la desigualdad ocupa un lugar esencial dentro de su práctica, y es una constante que mantuvo cuando pasó del estilo documental figurativo a otros lenguajes más poéticos, líricos y elegíacos basados en la alegoría, el simbolismo y el mito —secular y religioso— en su búsqueda de una expresión universal. Esos cambios surgieron, en parte, en respuesta a su desencanto con las teorías marxistas y las limitaciones del "arte para las masas", y al clima de la Guerra Fría. La estética del realismo social y el compromiso manifiesto con la política radical cayeron en desgracia dentro de los círculos de la vanguardia después de la guerra, cuando algunos críticos, comisarios y galeristas empezaron a promocionar la abstracción y los políticos reaccionarios a perseguir a los artistas por sus actividades y afiliaciones izquierdistas.

La exposición muestra que Shahn intentó mantenerse fiel a su visión personal sin perder relevancia. Incluso cuando sus críticos más feroces menospreciaban su arte, pues consideraban que no era más que propaganda, "ilustraciones" o "periodismo" (y que no tenía nada que ver, por tanto, con las "bellas artes"), su obra de posguerra era muy demandada por los coleccionistas particulares y los museos más importantes, y valorada por numerosos críticos destacados y por algunos sectores del público en Estados Unidos y Europa (el expresionismo abstracto no acabó de "codificarse" hasta finales de la década de 1950). Shahn obtuvo varias distinciones, como la concesión, en 1956, de la cátedra Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard y de varios doctorados honoris causa en los años sesenta. Siguió creando arte con mensaje a pesar de los ataques de los políticos reaccionarios y de publicaciones como *Counterattack*, y de los interrogatorios del FBI y del Comité de Actividades Antiamericanas. Lo que nos sigue fascinando, como explica Frances K. Pohl de una manera tan convincente, es que el arte de Shahn atrajera por igual a la izquierda sindicalista y a la derecha moderada de orientación empresarial[7]. Y que él se relacionara con artistas muy alejados de su propio ideario estético, como el compositor conceptual John Cage, los expresionistas abstractos Robert Motherwell y Barnett Newman o el

1. Albert Christ-Janer, "What Moves You, Ben Shahn", en *Response*, vol. 8, nº 2, 1966, p. 82.

2. Helen Langa, *Radical Art: Printmaking and the Left in 1930s New York*, Berkeley, University of California Press, 2004, pp. 4-5.

3. Susan Chevlowe et al., *Common Man, Mythic Vision: The Paintings of Ben Shahn*, Nueva York, The Jewish Museum y Princeton University Press, 1998; Deborah Martin Kao, Laura Katzman y Jenna Webster, *Ben Shahn's New York: The Photography of Modern Times*, New Haven, Yale University Press, 2000; y Alejandro Anreus et al., *Ben Shahn: The Passion of Sacco and Vanzetti*, Jersey City, Jersey City Museum y Rutgers University Press, 2001.

4. John Davis, "The End of the American Century: Current Scholarship on the Art of the United States", en *The Art Bulletin*, vol. 85, nº 3, septiembre de 2003, pp. 568-569, 579, nota 109.

5. The Jewish Museum acogió una retrospectiva itinerante de Shahn entre 1976 y 1978. El International Circulating Exhibitions Program del Museum of Modern Art acogió una retrospectiva y una exposición de su obra gráfica (1961-1963). Los museos japoneses han organizado importantes exposiciones individuales en 1970, 1991, 1996, 2011-2012 y 2016, entre otras fechas.

6. Megan Cole Paustian, "A Postcololonial Theory of Universal Humanity: Bessie Head's Ethics of the Margins", en *Humanity*, vol. 9, nº 3, 15 de enero de 2019, pp. 343-362.

7. Frances K. Pohl, *Ben Shahn: New Deal Artist in a Cold War Climate, 1947-1954*, Austin, University of Texas Press, 1989.

joven artista abstracto Cy Twombly, a quien el propio Shahn apadrinó. Y esto sucedió a pesar de sus críticas al arte abstracto y al arte no objetivo, carente de compromiso y alejado de los valores humanos, a su modo de ver, y de sus comentarios irónicos en relación con el pop art, los happenings y el minimalismo[8]. En cambio, los artistas pop de influencia dadaísta, por ejemplo Andy Warhol en sus primeras obras comerciales, emulaban la característica "línea interrumpida" de Shahn. El pop art se ha llegado a relacionar incluso con el arte populista y el diseño gráfico de su generación[9] (Shahn admiraba la abstracción caprichosamente irreverente de Paul Klee y de Alexander Calder tanto como el realismo mordaz de Francisco de Goya y Honoré Daumier).

En *Ben Shahn. De la no conformidad* también se analiza el modo en que el artista dio forma al contenido social de su obra. Shahn adaptó la estética formalista del arte europeo moderno (es decir, la modernidad de la Escuela de París, el surrealismo francés e italiano y el expresionismo alemán) a la temática estadounidense en sus obras de realismo social, demostrando, como ha observado Jody Patterson, que el realismo y el arte moderno no estaban tan polarizados en la década de 1930 como suelen afirmar las narrativas canónicas. La técnica del palimpsesto y los temas alegóricos que Shahn empleó después de la guerra se encuentran en consonancia con los estilos gestuales y los temas míticos, existenciales, del expresionismo abstracto[10]. Sin embargo, un amplio sector del público aún no se ha dado cuenta de que Shahn se valió de la estratificación del lenguaje visual y de otras estrategias conceptuales de la modernidad, relacionadas a menudo con su uso de la fotografía. Es cierto que los estudiosos actuales han sentado las bases para avanzar en esa dirección, adentrándose en su manera de utilizar las técnicas de montaje, la narración enmarcada (el arte dentro del arte), la multiplicidad de temporalidades y las imágenes reflejadas en escaparates y los letreros comerciales (como los que aparecen en sus fotografías), entre otros elementos reflexivos que ofrecen metacomentarios acerca del proceso de creación artística o de la propia naturaleza de la representación[11]. Aunque podría parecer que el enfoque narrativo de Shahn se opone a la modernidad, su uso innovador de las letras y la fusión de palabras e imágenes permiten asociar su arte con la obra de los poetas modernos, experimentales, con los que se relacionó o colaboró, como e. e. cummings, William Carlos Williams, Charles Olson y Mirella Bentivoglio[12].

La complejidad del uso de la fotografía —de sus propias instantáneas de las calles de Nueva York, de las fotografías que realizó para la Resettlement Administration-Farm Security Administration [Administración de Reasentamiento–Administración de Seguridad Agrícola, RA-FSA] y de las que tomaba prestadas de otros fotógrafos— para crear obras de arte en otros medios, se ha convertido en un fértil tema de investigación que ha dado pie a varios estudios especializados. Pero teniendo en cuenta la omnipresencia de esta práctica en el conjunto de su obra y los nuevos hallazgos que aparecen continuamente en su archivo de fotografías y recortes de prensa, los investigadores tienen todavía mucho trabajo por delante. Aunque Shahn se distanció de su propia obra fotográfica a finales de los años cuarenta para centrarse en la pintura, siguió consultando o utilizando imágenes de cámara durante el resto de su carrera. Como ya he explicado en otros estudios y como se desprende de los ensayos que han escrito Christof Decker y John Fagg para el presente catálogo, las distintas maneras en que Shahn empleaba sus fotografías de archivo dan cuenta de sus métodos de investigación, sus procesos mentales, sus inquietudes sociopolíticas y la profundidad de su comprensión de los temas que abordó[13]. Además, este hábito de reciclar y readaptar las fotografías documentales y las imágenes que encontraba en los medios de comunicación de masas —y las nuevas vidas que dio a esas imágenes que aprovechaba— subrayan, como ha afirmado un influyente crítico, que "Shahn se yergue como un avatar posmoderno que tiene mucho que aportar en los debates actuales en torno a la originalidad y a la definición del 'trabajo' artístico"[14].

El lenguaje visual estratificado de Shahn, con sus "sistemas enfrentados de lógica pictórica", se manifiesta en todos los medios que dominaba pasmosamente, gravitando hacia los que conectaban mejor con los públicos mayoritarios. Él, por lo general, rechazaba la jerarquía de los medios[15]. Esta retrospectiva, por tanto, incluye pinturas de caballete, estudios para murales (aguadas, acuarelas o pinturas al temple que emulaban los frescos florentinos de los siglos XIV y XV)[16]; dibujos a tinta o a lápiz (la columna vertebral de su arte); fotografías en 35 mm (un medio que él adoptó para crear bocetos y en el que pronto fue un innovador); y grabados (litografías

8. Para los debates sobre el arte abstracto y el humanismo, véase "Contemporary Documents: Modern Art—1950", en *College Art Journal*, vol. 9, nº 3, primavera de 1950, pp. 339-340. Para las opiniones de Shahn sobre el arte de vanguardia, véase Ben Shahn, *The Shape of Content*, Cambridge, Harvard University Press, 1957, pp. 55-67; Entrevista con Ben Shahn realizada por Forrest Selvig, 27 de septiembre de 1968, transcripción, pp. 13-19, Smithsonian Archives of American Art.

9. Blake Stimson, "Ben Shahn", en *Citizen Warhol*, Londres, Routledge, 2014, pp. 124-145; Thomas Crow, *The Long March of Pop: Art, Music, and Design, 1930-1995*, New Haven, Yale University Press, 2015.

10. Jody Patterson, *Painters. Politics, and Public Murals in 1930s New York*, New Haven, Yale University Press, 2020; Stephen Polcari, "Ben Shahn and Postwar American Art: Shared Visions", en Susan Chevlowe et al., óp. cit., pp. 67-109.

11. He aquí algunos ejemplos de estos estudios: "Deconstructing Documentary: Ben Shahn's *Contemporary American Photography*", en Joseph Schoepp y Martin Klepper (eds.), *Transatlantic Modernism*, Heidelberg, Universitatsverlag C. Winter, 2001, pp. 173-190; Diana L. Linden, "Ben Shahn's *Contemporary American Sculpture*", folleto de exposición, Nueva York, Jonathan Boos, 2017; y Christof Decker, "Fighting for a Free World: Ben Shahn and the Art of the Poster", en *American Art*, vol. 33, nº 2, 2019, pp. 84-105. Según Sara Blair, las fotografías del Lower East Side de Ben Shahn son reflexiones sobre la modernidad, la integración de los inmigrantes y la ontología de la propia fotografía. Véanse pp. 251-252 del presente volumen.

12. Frances K. Pohl, *Love of Joy About Letters: The Work of Ben Shahn and Mirella Bentivoglio*, Claremont, Pomona College Museum of Art, 2003.

13. Véase nota 11 y los siguientes ensayos de Laura Katzman, "The Politics of Media: Ben Shahn and Photography", en *Ben Shahn's New York*, pp. 97-117, 142-146; "Mechanical Vision: Photography and Mass Media Appropriation in Ben Shahn's *Sacco and Vanzetti* Series", en Alejandro Anreus et al., op. cit., pp. 51-80, 126-135; y "Source Matters: Ben Shahn and the Archive", en *Archives of American Art Journal*, vol. 54, nº 2, otoño de 2015, pp. 4-33. Véase también Tetsua Sakai et al., *Ben Shahn: Cross Media Artist/*

y serigrafías concebidas para carteles de producción masiva o para ediciones artísticas). Para ampliar y contextualizar esta producción, se muestran también documentos del archivo de Shahn, *ephemera* y obras de diseño comercial: libros ilustrados y manuscritos, trabajos para revistas, anuncios de televisión y fotografías de revistas y periódicos que él mismo reunió, catalogó, y utilizó y reutilizó de un sinfín de maneras distintas[17].

El artista empezó a emplear medios accesibles y fáciles de reproducir precisamente en la época en que contaba con una clientela más variada: la administración federal, estatal y municipal; sindicatos; empresas; campañas políticas; organizaciones religiosas; universidades y otras organizaciones sin ánimo de lucro; y coleccionistas particulares. En cada una de sus intervenciones o proyectos, Shahn asumía una responsabilidad incondicional, y se reveló como un líder con una visión tremendamente amplia. Dotado de una energía y un dinamismo inagotables, este artista entrañable y sociable se forjó una imagen fascinante: la de una persona sin rival contando anécdotas y a la que en sus últimos días todo el mundo recordaba como un "titán de la generosidad, el cariño, la sensatez y el humor"[18]. Aunque tuvo que sufrir encontronazos ideológicos y fue víctima de la censura y de las listas negras, nunca renunció a su convicción de que el arte tenía que ser una parte integral de la sociedad, una fuerza moral capaz de atemperar los efectos de la ciencia. Para él, los poetas eran tan necesarios como los físicos, de ahí que elogiara los esfuerzos por recuperar el valor de las humanidades a principios de la era atómica. Estas ideas conservan toda su vigencia en una época en la que los gobiernos y las instituciones educativas han dejado de lado el arte y las humanidades, y en la que la educación de los más jóvenes, en nuestras economías globales y tecnológicas, se centra en la ciencia, la tecnología, la ingeniería y las matemáticas.

RELEVANCIA Y VIGENCIA EN EL MUNDO ACTUAL

Aunque después de la muerte de Shahn su obra podría resultar pertinente para cualquier generación posterior, parece haber adquirido una nueva urgencia en el clima político de gran polarización que impera hoy dentro y fuera de Estados Unidos, en un momento en que la política convencional ha experimentado una transformación radical. La relevancia de Shahn se puso de manifiesto con claridad en la impactante exposición *We Fight to Build a Free World* [Luchamos para construir un mundo libre] que acogió The Jewish Museum de Nueva York entre 2020 y 2021. Comisariada por el artista conceptual Jonathan Horowitz, la muestra abordaba el recrudecimiento del antisemitismo en Estados Unidos, asociado con el racismo generalizado de las instituciones y el aumento de la xenofobia y del autoritarismo en todo el mundo, incluso en las democracias más afianzadas. A Horowitz le propusieron organizar esta exposición justo después de la celebración de la violenta manifestación "Unite the Right" [Unamos a la derecha, 2017], en la que algunos grupos radicales de extrema derecha se movilizaron para protestar contra la decisión de retirar la estatua del general confederado Robert E. Lee en Charlottesville (Virginia) y para defender la supremacía de los blancos[19]. El comisario situó la obra de Shahn *We Fight for a Free World!* [¡Luchamos por un mundo libre!, ca. 1942, p. 152] en el centro de la muestra. Concebida para promocionar una serie de carteles antifascistas —que nunca llegó a ver la luz— para la Office of War Information [Oficina de Información de Guerra, OWI] durante la Segunda Guerra Mundial, la pintura presenta una selección de obras de artistas de ascendencia japonesa, judía y alemana que no muestran al enemigo sino sus "métodos", una estrategia de propaganda destinada a prevenir a los estadounidenses contra los peligros del nazismo y a reforzar la campaña solidaria de la población civil durante la guerra.

"Inspirándose en la idea de Shahn de incorporar múltiples voces de distintas épocas e identidades culturales", Horowitz encargó a treinta y seis artistas contemporáneos que crearan sus propios carteles —que podían hacer referencia a Shahn, si así lo deseaban— en respuesta a los problemas de nuestra época: por ejemplo, a los actos de violencia con armas de fuego, al cambio climático y a la islamofobia[20]. La meta-instalación que montó el propio comisario con los carteles resultantes se completaba con una erudita selección de otras piezas de arte con compromiso social y político, contemporáneas en su mayoría, con una perspectiva crítica. Horowitz reconocía que Shahn había mostrado una profunda clarividencia en relación con las amenazas a la democracia, y hacía hincapié en la relevancia de su práctica para el arte de resistencia del siglo XXI. El comisario se percató, con gran agudeza, de que el lenguaje textual

Photographs, Paintings and Graphic Arts, Tokio, Bijutsu Shuppan-Sha Co., Ltd., 2012; el capítulo 3 de Christof Decker, *Imaging The Scenes of War: Aesthetic Crossovers in American Visual Culture*, Bielefeld, transcript Verlag, 2022, pp. 61-89; y John Fagg, "Ben Shahn and Jacob Lawrence: Beyond Genre Painting", en *Re-envisioning Everyday Life: American Genre Scenes, 1905-1945*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2023, pp. 159-157.

14. Frederick Kaufman, "Ben Shahn's New York", en *Aperture*, nº 162, invierno de 2001, p. 74.

15. John Davis, óp. cit., p. 569. Aunque Shahn consideraba que todas las imágenes poseían el mismo valor, al margen de que hubieran sido creadas con un pincel, un lápiz o una cámara, la pintura era el medio que él pensaba que le permitía expresarse mejor. Ben Shahn, "In the Mail: Art vs Camera", en *New York Times,* 13 de febrero de 1955, sec. 2, p. 15.

16. Partidario del renacimiento de la pintura al temple que se produjo en la década de 1930, Shahn prefería la tensión y la claridad que le brindaba este medio seco, humilde y mate a la untuosidad de la pintura al óleo. Utilizaba sus propios pigmentos y los mezclaba con materiales poco ortodoxos que han hecho que muchas de sus pinturas en papel o en tabla se encuentren en la actualidad bastante deterioradas.

17. Shahn creó murales al fresco en la época del New Deal y más adelante murales en mosaico, además de vidrieras, esculturas y escenografías. En la década de 1930 hizo incluso una pequeña incursión en el cine que, según él, era "el medio maestro".

18. Russel Lynes, citado en Howard Greenfeld, *Ben Shahn: A Life*, Nueva York, Random House, 1998, p. 322. Como se señala más adelante, Greenfeld también se refirió a los aspectos menos halagüeños de Shahn, que podía ser egoísta y prepotente.

19. Los manifestantes portaban antorchas, como en las concentraciones del Ku Klux Klan, y coreaban "no permitiremos que los judíos nos echen".

20. Laura Feinstein, "We Fight to Build a Free World: A History of Artists Resisting Intolerance", en *The Guardian*, 8 de octubre de 2020. Disponible en theguardian.com/artanddesign/2020/oct/07/we-fight-to-build-a-free-world-jewish-museum-new-york [Último acceso: 18-09-2023].

de Shahn poseía una tremenda capacidad de provocación, en la medida en que apelaba a la conciencia moral de los espectadores (¿quiénes "somos" los que luchamos por la democracia?) y se valía de un planteamiento meta-artístico en el que la propaganda se emplea para hablar de la propia naturaleza de la propaganda[21].

En 2018, cuando ya se habían puesto en marcha los preparativos para la exposición de The Jewish Museum, el Los Angeles County Museum of Art inauguró la muestra *Shahn, Mooney and the Apotheosis of American Labor* [Shahn, Mooney y la apoteosis de los trabajadores estadounidenses]. Esta exposición modesta y acotada, comisariada por Ilene Susan Fort, se organizó para celebrar que el museo había adquirido la obra *Apotheosis* (1932-1933) para su colección, y reunía varias pinturas y material de archivo relacionado con la serie que había creado Shahn sobre Tom Mooney. Mooney fue un líder sindical de San Francisco condenado injustamente por organizar un atentado con bomba durante el desfile del Preparedness Day (un acto organizado en 1916 por los partidarios de la participación de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial). El proceso de Mooney se convirtió en una *cause célèbre* que generó una protesta masiva por parte de la izquierda y de los medios de comunicación de masas, que explotaron con fines sensacionalistas la corrupción de los testigos, los intereses de los políticos y, según la crítica Shana Nys Dambrot, el "perfil mediático de los defensores, que habían entablado una guerra cultural indirecta". La exposición se inauguró en un momento en que las huelgas eran cada vez más habituales y los sindicatos contaban con un creciente respaldo público, un fenómeno notable teniendo en cuenta que en Estados Unidos la influencia de las organizaciones de trabajadores se encontraba en declive desde la década de 1970.

"La verdadera razón de que el proyecto [de Mooney] haya podido cobrar vida", afirmaba Nys Dambrot para subrayar la relevancia contemporánea de Shahn, "es que nos recuerda automáticamente a nuestra situación política actual. A fin de cuentas, las manifestaciones multitudinarias, la corrupción del gobierno, la epidemia de encarcelamientos [...] y el hecho de que los hombres blancos de edad avanzada acaparen la toma de decisiones políticas, es algo habitual hoy en día". A Nys Dambrot, el retrato de la Corte Suprema de California que hizo Shahn le parecía "particularmente desgarrador" (p. 72), y añadía que "en este momento crucial de conflicto político" un arte como el de Shahn es "una de las herramientas más útiles para intentar llegar a la gente y cambiar su manera de pensar". "La nueva generación de activistas", concluía, "haría bien en estudiar su voz artística, la voz de un intrépido hombre de principios, de un distinguido pionero de la historia del arte que conserva toda su vigencia"[22].

Un año después de las tumultuosas elecciones presidenciales de 2016, la presente autora comisarió para la Duke Hall Gallery of Fine Art de la James Madison University (JMU) de Harrisonburg, Virginia, la exposición *Drawing on the Left: Ben Shahn and the Art of Human Rights* [Dibujar desde la izquierda. Ben Shahn y el arte de los derechos humanos]. La muestra interpretaba la obra gráfica de Shahn como un "modelo para denunciar el odio, la intolerancia, la desigualdad y la injusticia" y "un llamamiento fuerte y sonoro dirigido a todos los ciudadanos para que se solidaricen con las comunidades vulnerables con el fin de garantizar el futuro de la democracia, el pluralismo e incluso la supervivencia de nuestra civilización"[23]. Tres años después, en los meses previos a las elecciones presidenciales de noviembre de 2020, la Madison Art Collection de la JMU lanzó la exposición digital *Ben Shahn: Art as Civic Engagement* [Ben Shahn. El arte como acción cívica]. En este proyecto se reunieron las obras de Shahn que abordan el tema del voto como piedra angular de la democracia, coincidiendo con la propuesta de reforma de la legislación estadounidense en nombre de la "integridad electoral", una proposición que, en realidad, restringía el acceso al voto a las comunidades con escasos recursos económicos, y que había sido favorecida por la decisión de la Corte Suprema de abolir una parte considerable de la Ley de Derecho al Voto de 1965[24].

En 2017 se inauguró en el Spertus Institute for Jewish Learning and Leadership de Chicago otra muestra sobre Shahn digna de mención, *Ben Shahn: If Not Now, When?* [Ben Shahn. Si no ahora, ¿cuándo?]. La comisaria, Ionit Behar, resumía en los siguientes términos la razón de ser de esta modesta exposición: "Las imágenes de inmigrantes, refugiados, sindicalistas y defensores de los derechos civiles de Ben Shahn conservan la misma fuerza hoy que en vida del artista. Es fundamental exponer las obras de Shahn en estos tiempos, en este país, en Chicago,

21. Entrevista de la autora con Jonathan Horowitz, 27 de octubre de 2022. En la exposición de Horowitz *The Future Will Follow the Past* (2022-2023), Weitzman National Museum of American Jewish History, Filadelfia, la obra *We Fight for a Free World!* también ocupaba un lugar central.

22. Shana Nys Dambrot, "A Powerful Look at One Artist's Quest for Social Justice", en *L.A. Weekly*, 18 de octubre de 2018. Disponible en laweekly.com/a-powerful-look-at-one-artists-quest-for-social-justice-more-than-80-years-later/ [Último acceso: 18-09-2023].

23. Laura Katzman, *Drawing on the Left: Ben Shahn and the Art of Human Rights*, Harrisonburg, Duke Hall Gallery of Fine Art, James Madison University, 2017, 2018, p. 16.

24. Véase también *For All These Rights We've Just Begun to Fight: Ben Shahn and the Art of Resistance*, Snite Art Museum, University of Notre Dame, 2017 y *The World Through My Eyes: Celebrating the Legacy of Ben Shahn*, University Galleries, William Paterson University, 2019.

y en una institución judía. Su voluntad de debate y de cambio social es una fuente de inspiración, un sentimiento muy necesario en este momento y en este lugar"[25]. Posiblemente, la expresión "en este momento y en este lugar" fuera una referencia velada al controvertido "Muslim ban" [Veto a los musulmanes] de 2017, una orden ejecutiva presidencial que prohibía la entrada en Estados Unidos a los refugiados de diferentes naciones mayoritariamente musulmanas que huían de la pobreza, de las dictaduras y, en el caso de Siria, de una sangrienta guerra civil[26]. En este contexto, también se inauguró una exposición de mayor entidad de la obra gráfica de Shahn en New Hope, Pensilvania, para conmemorar el 50º aniversario del Nakashima Arts Building, la sede actual de la Nakashima Foundation for Peace, presidida por Mira Nakashima, la hija del arquitecto, ebanista y amigo personal de Shahn George Nakashima, que sobrevivió a un campo de concentración japonés durante la Segunda Guerra Mundial. Según explicó a los periodistas, Mira estaba "profundamente preocupada por los recientes llamamientos de los gurús conservadores a la detención de los estadounidenses de origen árabe" y por la "marea ascendente [global] de prejuicios raciales y xenofobia"[27].

Por último, varios influyentes críticos neoyorquinos han alzado recientemente su voz para afirmar que el arte de Shahn tiene mucho que decir en nuestra época. En marzo de 2017 Roberta Smith escribió un artículo en el *New York Times* titulado "Should Art That Angers Remain on View?" [¿Debe seguir expuesto el arte que enfurece?] en el que hablaba de *The Passion of Sacco and Vanzetti* [La pasión de Sacco y Vanzetti, 1931-1932, p. 70 izqda.). El artículo analizaba el escándalo que se había desatado en la Bienal del Whitney por una obra de Dana Schutz en la que aparecía el ataúd de Emmet Till, el joven de catorce años linchado por el Ku Klux Klan el 28 de agosto de 1955, un crimen atroz que llamó a la acción a los activistas en favor de los derechos civiles. Smith valoraba las distintas posturas (incluida la de los partidarios de la censura o de la destrucción de la pintura) que cuestionaban la autoridad moral de un artista blanco para representar el cuerpo mutilado de un niño negro en nuestra época, en un momento en que, en palabras de Aruna D'Souza, "los negros siguen sometidos a la violencia extrajudicial"[28]. A Smith, esta controversia le hacía pensar en artistas como Shahn (blanco y judío) "que cruzaron las fronteras étnicas para representar el trauma social" (Shahn, de hecho, compartía con Sacco y Vanzetti la condición de inmigrante). Un buen ejemplo de este tipo de declaración visual que trasciende las fronteras étnicas era, según Smith, "la punzante crítica del juicio de los inmigrantes [italianos, católicos y anarquistas] Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti", que fueron ejecutados en 1927 sin un juicio justo por un asesinato en Massachusetts que muchos pensaban que no habían cometido. Smith sugería que Shahn había conseguido evitar el oportunismo y el voyerismo, y que había logrado incluso dar cuenta del horror y el dolor que experimentan otras personas[29].

En este mismo sentido, en una entrada que escribió en su blog en noviembre de 2020 con el título "MoMA Hangs a Ben Shahn" [El MoMA expone un Ben Shahn], Blake Gopnik, colaborador habitual del *New York Times* y biógrafo de Warhol, utilizaba otra obra canónica de Shahn —*Willis Avenue Bridge* [El puente de la Avenida Willis, 1940, figs. 1-2]— para poner de relieve la vigencia del artista. Al contemplar esta pintura en la nueva instalación de la colección permanente del MoMA, el autor se había emocionado tanto que le habían "entrado ganas de ver una exposición individual de todas sus pinturas". Al igual que Smith, Gopnik elegía una obra clásica de Shahn en la que este había conseguido representar a personas con identidades distintas de la suya. *Willis Avenue Bridge* es una muestra representativa de las pinturas de la serie *Sunday Paintings* [Pinturas de domingo], que refleja la transición de un "arte para las masas" a otro estilo en el que se describen los rituales diarios de personas corrientes —que esperan, muchas veces— y las agudas observaciones del artista sobre sus condiciones humanas y materiales. Esta imagen de dos mujeres negras sentadas en un banco que parece flotar delante de un puente que une Manhattan con el Bronx sobre el río Harlem fue creada a partir de las fotografías de Nueva York que realizó el propio Shahn. Mientras que las capas transparentes de pintura al temple evocan el patetismo y hacen resaltar los huesudos tobillos del fino cuerpo de la mujer más mayor, las inquietantes vigas rojas del puente y las recias muletas de la mujer discapacitada afianzan la composición. Los orgullosos modales de la mujer mayor, su distinguida capa y su elegante collar de perlas rebosan dignidad.

La compasión que sentía Shahn por los individuos en aprietos, mostrada con respetuosa honestidad y sin idealización, era uno de los rasgos que destacaba Gopnik en la entrada de

25. Betsy Gomberg, "Iconic Works by Artist and Activist Ben Shahn Go on View at Spertus", en *JUF News*, 5 de abril de 2017, disponible en juf.org/news/arts.aspx?id=442176 [Último acceso: 18-09-2023]. El libro de Diana L. Linden *Ben Shahn's New Deal Murals: Jewish Identity in the American Scene*, Detroit, Wayne State University Press, 2015 es importante para entender los problemas de inmigración actuales. También sirvió de inspiración para el artículo de Kathy Lynn Grossman, "How Ben Shahn Anticipates Bernie Sanders", en *Religious News Service*, 19 de mayo de 2016, disponible en religionnews.com/2016/05/19/how-ben-shahns-art-anticipates-bernie-sanders/ [Último acceso: 18-09-2023].

26. Concretamente, en 2015, 1.300.000 refugiados sirios arriesgaron sus vidas para cruzar el Mediterráneo huyendo de la guerra civil en busca de asilo. Junto con los refugiados de África y de América Central y del Sur, desencadenaron una dramática crisis humanitaria en el continente europeo.

27. Tirdad Derakhshani, "Nakashima's Arts Building turns 50 with a gala Ben Shahn retrospective", en *The Philadelphia Inquirer*, 2 de mayo de 2017, disponible en inquirer.com/philly/entertainment/George-Nakashimas-Arts-Building-to-mark-its-50th-anniversary.html [Último acceso: 18-09-2023].

28. Aruna D'Souza, "Who Speaks Freely?: Art, Race and Protest", en *The Paris Review*, 22 de mayo de 2018, disponible en theparisreview.org/blog/2018/05/22/who-speaks-freely-art-race-and-protest/ [Último acceso: 19-09-2023].

29. Roberta Smith, "Should Art That Angers Remain on View?", en *New York Times*, 28 de marzo de 2017, C1.

su blog, escrita varios meses después de las protestas raciales de Black Lives Matter y otros grupos afines tras el terrible asesinato policial de George Floyd en Mineápolis. El lector podía por tanto establecer una relación entre la sensibilidad racial de la obra de Shahn y la nueva percepción de los problemas raciales en Estados Unidos y a escala global, que se centra en la epidemia de brutalidad policial que ha perjudicado de manera desproporcionada a las personas negras. De hecho, como decía Gopnik, "en el momento actual de conciencia social, Shahn es un artista al que hay que juzgar desde una nueva perspectiva [...]. En las décadas de 1940 y 1950 se le consideraba uno de los gigantes del arte estadounidense —Warhol y sus compañeros de la escuela de arte estaban locos por él— y a mí me gustaría que le dedicaran de una vez (¿en el MoMA? ¿en el Whitney?) la retrospectiva que se merece"[30].

BEN SHAHN EN ESPAÑA

El Museo Reina Sofía es un lugar idóneo para esa retrospectiva. Es el hogar de *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, una pintura que ocupa un lugar central en la colección del Museo y que sigue siendo la más famosa y posiblemente la más fascinante condena visual de las atrocidades que aplastaron a la frágil y joven República durante la guerra civil española (1936-1939). *Guernica*, que hace referencia al collage, al arte abstracto y al surrealismo para reflejar la desolación del famoso pueblo vasco, un bastión de la resistencia republicana, bombardeado por las fuerzas aéreas de la Alemania nazi y de la Italia fascista en nombre del general Francisco Franco y del gobierno Nacional es, además, un componente esencial de la misión del Museo Reina Sofía. El Museo ha dedicado una gran cantidad de espacio a repensar los significados, los contextos y las manifestaciones globales de esta influyente declaración artística[31]. Shahn fue uno de los numerosos artistas neoyorquinos de izquierdas que siguieron apasionadamente el desarrollo de la guerra civil española y defendieron la causa republicana. Junto con la invasión japonesa de Manchuria y la ocupación italiana de Etiopía, la guerra de España inculcó en los artistas estadounidenses progresistas en la década de 1930 una conciencia política que engendró un internacionalismo radical en contra del fascismo. Muchos de ellos consideraban que las acciones de Franco en España habían sido un preludio de la Segunda Guerra Mundial. Shahn, según Diana Linden, "siguió estos sucesos con consternación e inquietud"[32].

Aunque Shahn no fue uno de los cerca de 2.800 estadounidenses que se calcula combatieron en suelo español (junto con las milicias republicanas) en unidades como la Brigada Abraham Lincoln, era un artista de origen judío que comprendía a la perfección lo que estaba en juego en España[33]. Es probable que compartiera la perspectiva socialista y antiestalinista que George Orwell plasmó en su crónica personal de la guerra, *Homenaje a Cataluña* (1938). Y es indudable que leyó *L'Espoir* de André Malraux (1937), una desesperada novela política sobre la tragedia de la guerra en cuanto símbolo de la condición humana. Tenía muchos libros de Malraux y retrató al intrépido artista prorrepublicano para la portada de la revista *Time* en 1955. Durante la Segunda Guerra Mundial, Shahn trabajó codo con codo con los poetas y activistas Muriel Rukeyser y Archibald MacLeish. El poema de Rukeyser *Mediterranean* (1937) y el guion que escribió MacLeish en colaboración con otros autores para la película *Tierra de España* (1937), eran muy populares en los círculos en los que se movía Shahn. Formó parte del comité que, en el verano de 1935, reescribió el "Llamamiento" del American Artists' Congress Against War and Fascism, que también firmó[34]. Fue uno de los primeros editores de *Art Front*, el órgano del Artists' Union que publicó varios artículos sobre el artista español Luis Quintanilla, cuyo encarcelamiento por su implicación en la Revolución de Octubre de 1934 (sofocada por Franco, entre otros) movilizó a la comunidad intelectual internacional[35]. Shahn fotografió la manifestación de los miembros del Artists' Union frente al Consulado de España en Nueva York en la primavera de 1935, con pancartas que rezaban: "Libertad para Quintanilla y las demás víctimas del fascismo español". Las imágenes muestran la solidaridad de la izquierda estadounidense con las actividades revolucionarias de Quintanilla y sus compañeros, motivadas por la incorporación de las fuerzas conservadoras al gobierno de la República española (pp. 94-95).

Shahn guardaba una carpeta llamada *Refugees* [Refugiados] dentro de su archivo fotográfico que contenía en su mayoría recortes de periódicos sobre los refugiados de la guerra civil española que habían huido de la violencia, imágenes que más tarde utilizaría para crear

30. Blake Gopnik, "MoMA Hangs a Ben Shahn, and Leaves Us Wanting a Whole Show of Them", en *Blake Gopnik on Art Blog*, 18 de noviembre de 2020, disponible en blakegopnik.com/post/635164096125403137 [Último acceso: 19-09-2023].

31. Véase *Repensar Guernica*, la página web que lanzó el Museo Reina Sofía en 2017: https://guernica.museoreinasofia.es/.

32. Diana L. Linden, óp. cit., p. 33. Véase Helen Langa, "New York Visual Artists and the Spanish Civil War", en Peter N. Carroll y James D. Fernández (eds.), *Facing Fascism: New York and the Spanish Civil War*, Nueva York, New York University Press, 2007, pp. 102-119.

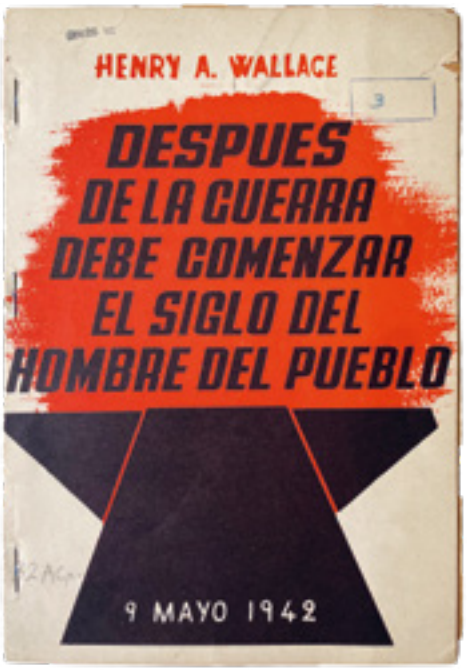
33. "La Guerra Civil Española tuvo un significado especial para los judíos [...]. En 1492, España, el país de la Inquisición, había expulsado para siempre a la población judía más numerosa de Europa, una comunidad que llevaba más de mil años asentada allí. La cantidad de judíos que se alistaron en las Brigadas Internacionales fue enorme, y llegaron a representar una cuarta parte del total de combatientes". Stephen H. Norwood, *Antisemitism and the American Far Left*, Nueva York, Cambridge University Press, 2013, p. 152. Como es bien sabido, Franco quería salvar a España "del contubernio judeo-masónico-comunista". Adam Hochschild, *Spain in Our Hearts: Americans in the Spanish Civil War, 1936-1939*, Boston, Mariner Books, 2017, p. 28 [Trad. cast. de Mariano López, *España en el corazón*, Barcelona, Malpaso, 2018].

34. Matthew Baigell y Julia Williams (eds.), *Artists Against War and Fascism: Papers of the First American Artists' Congress*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1986, pp. 9, 47-52. Esta organización ayudó a trasladar *Guernica* desde París a Nueva York en 1939.

35. Elliott Paul, "Quintanilla and Satire", en *Art Front*, vol. 1, nº 3, febrero de 1935, pp. 4-5, Ben Shahn papers, Smithsonian Archives of American Art (BSP-AAA). Sobre la Revolución de Octubre de 1934, véase Brian D. Bunk, *Ghosts of Passion: Martyrdom, Gender, and the Origins of the Spanish Civil War*, Durham, Duke University Press, 2007.

1
Willis Avenue Bridge [Puente de la Avenida Willis], 1940

2
Untitled (Welfare Hospital, Welfare Island, New York City)
[Sin título (Hospital de beneficencia, Welfare Island, Nueva York)],
1934-1935



3
Henry A. Wallace, con diseño de cubierta de Ben Shahn, *Después de la guerra debe comenzar el siglo del hombre del pueblo*, Ciudad de México, Publicaciones de la Universidad Obrera, 1942

4
Charles Olson y Ben Shahn, *Spanish Speaking Americans in the War; The Southwest*, Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, Washington, D. C., 1943

algunas conmovedoras pinturas sobre la desolación de la Italia desgarrada por la guerra, como *Italian Landscape* [Paisaje italiano, 1943-1944, p. 156]. Además de sus famosos carteles antinazis para la OWI, Shahn creó propaganda de guerra para la Nelson Rockefeller Office del Coordinator of Inter-American Affairs [Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, OCIAA], centrada en América Latina y en los estadounidenses de origen latino. En estas obras, el artista se esforzaba, por ejemplo, por intimidar a los estados del sudoeste de Estados Unidos con "nuestras ideas democráticas", en sus propias palabras, con el fin de contrarrestar la "influencia fascista" y "la propaganda falangista española que había arraigado allí firmemente". Gracias a esta propaganda española, sumada a la de las naciones del Eje, "las minorías cuestionaban la conveniencia de una posible victoria estadounidense"[36]. Para cumplir sus objetivos, Shahn accedió entusiasmado a diseñar un libro con la traducción al español del discurso del entonces vicepresidente Henry A. Wallace *Después de la guerra debe comenzar el siglo del hombre del pueblo* (fig. 3). Wallace había pronunciado este discurso en 1942 para elevar la moral de los estadounidenses en lucha contra las potencias del Eje. En 1943, en el marco de una gira de buena voluntad, lo dictó en español en los países latinoamericanos donde habían cundido distintas versiones del falangismo español. El libro en español que diseñó Shahn, poco conocido para los estudiosos del artista para su propia desesperación, tropezó con la resistencia del gobierno, que pensaba que las ideas de Wallace, que muchos consideraban socialistas, según Shahn "no debían popularizarse"[37] (más adelante, en 1948, el artista apoyaría la candidatura de Wallace cuando se presentó a presidente en la lista del Partido Progresista). Shahn también colaboró en la OCIAA junto con el poeta Charles Olson en la realización de *Spanish Speaking Americans in the War* [Estadounidenses hispanoparlantes en la guerra, 1943, fig. 4], un folleto bilingüe ilustrado con fotografías de prensa e institucionales. Shahn lo definía como "una pieza solidaria" con los soldados latinos de Nuevo México y otros estados que habían sufrido el mayor número de bajas del ejército estadounidense en la tristemente famosa Marcha de la Muerte de Bataán, en las Islas Filipinas, cuando el archipiélago se encontraba bajo dominio japonés (una marcha en la que los filipinos sumaron un número de bajas desproporcionado). Estos panfletos que promocionaban la igualdad étnica o racial también "se toparon con la oposición" de las fuerzas conservadoras del Congreso[38].

El 25 de noviembre de 1947 Alfred H. Barr, Jr. invitó a Shahn a participar en un congreso sobre *Guernica* en The Museum of Modern Art (MoMA), cuando la propia retrospectiva del artista aún estaba en marcha en este mismo museo. Shahn admiraba a Picasso, y *Guernica*, un "apasionado testimonio de las simpatías [del artista]", una obra de arte de "sentimientos intransigentes" y un símbolo de su inconformismo artístico, le parecía una obra conmovedora[39]. Sin embargo, como afirma Beatriz Cordero Martín en el ensayo que ha escrito para este catálogo, Shahn también criticó en público esta pintura, pues le parecía que Picasso no había conseguido conectar con el ciudadano de a pie. Aunque Shahn no llegó a abordar directamente las atrocidades de la guerra civil española como Picasso y otros colegas de izquierdas, sí creó una obra que parece ser un retrato de Franco apenas disimulado, la pintura *Defaced Portrait* [Retrato pintarrajeado, 1955] (fig. 5). Esta pieza, "feroz en su acritud antimilitarista", estaba inspirada, según Shahn, en el miedo que le provocaba el rearme del ejército de la Alemania occidental en 1955[40]. La figura, sorprendentemente, no se parece a la de un general alemán sino más bien a la de Franco tal y como aparece en una famosa fotografía de 1954. Shahn exagera las anchas espaldas del pretencioso oficial, ataviado con una densa maraña de insignias prendidas en un recargado abrigo que empequeñece las manos y la cabeza del general, y emplea su técnica del palimpsesto para tachar las medallas con unas aparatosas equis negras que dejan entrever algunos vestigios de las relucientes medallas. Este mordaz retrato, y un dibujo relacionado con él, vieron la luz en una época en que las relaciones oficiales entre Estados Unidos y España habían pasado del desdén mutuo de los años inmediatamente posteriores a la guerra a la reconciliación propiciada por el avance de la Guerra Fría (Estados Unidos había condenado al ostracismo a España, al menos en la política y la retórica oficial, por su alianza con las potencias del Eje, y España criticaba con dureza el despiadado capitalismo estadounidense). Para el Pentágono, España era un enclave estratégico en la cruzada anticomunista y un baluarte militar para contrarrestar la influencia soviética en Europa[41]. Los Pactos de Madrid, que se firmaron para afianzar estos intereses en 1953, fueron un

36. Entrevista a Ben Shahn realizada por Saul Benison y Sandra Otter, Oral History Research Project, Columbia University, 1957, transcripción, pp. 78-79 (Entrevista de Columbia). Dan Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 24.

37. La autora descubrió la existencia de este libro durante el proceso de investigación de esta exposición. Entrevista de Columbia, óp. cit., 1957, pp. 78-79.

38. Entrevista de Columbia, óp. cit., 1957, pp. 79-80; Dan Belgrad, óp. cit., p. 25.

39. Ben Shahn, *The Shape of Content*, óp. cit., pp. 82-83.

40. James Thrall Soby, *Ben Shahn: Paintings*, Nueva York, Braziller, 1963, p. 27; Conversación con Ben Shahn y Elkan Allan, 10 de febrero de 1956, transcripción, p. 3, BSP-AAA.

41. "El régimen de Franco valoraba la perspectiva de la ayuda económica y el turismo procedentes de Estados Unidos, y de la aceptación internacional", Claudia Hopkins, "Bienvenido! Welcoming American Art in Francoist Spain, 1950s-1963", en Claudia Hopkins e Iain Boyd Whyte (eds.), *Hot Art, Cold War—Southern and Eastern European Writing on American Art, 1945-1990*, Nueva York, Routledge, 2021, p. 59. Para los contactos encubiertos de Estados Unidos con España destinados a normalizar las relaciones a partir de 1947, véase Miguel González, "El vergonzante acercamiento de EE. UU. a la dictadura de Franco", en *El País*, 23 de octubre de 2018, disponible en https://elpais.com/politica/2018/10/20/actualidad/1540065578_181141.html [Último acceso: 19-09-2023].

acto de *realpolitik* al que los progresistas como Shahn se opusieron ardientemente, pues seguían condenando la dictadura de Franco en sus actos y en publicaciones como *The Nation*.

De hecho, en 1963, según consta en un informe del FBI, "Shahn se unió a otros artistas y montó una exposición para colaborar con una campaña de la Brigada Abraham Lincoln destinada a auxiliar a los opositores de Franco que se encontraban presos en España"[42]. A principios de 1969, en la que sería su última entrevista, Shahn se reafirmó en su postura antifranquista. Después de declarar "no soy un pacifista", afirmaba que Estados Unidos y las potencias occidentales aliadas tendrían que haber prestado ayuda militar a las fuerzas republicanas para derrotar a los nacionales en la guerra[43]. Y lo más conmovedor es que los que probablemente sean los últimos dibujos de Shahn, creados poco antes de morir, el 19 de marzo de 1969, son unos apuntes del natural del prestigioso chelista español, de padre catalán y madre puertorriqueña, Pau Casals (fig. 6). Se habían conocido en Puerto Rico, donde el legendario refugiado de la guerra civil española se había establecido en torno a 1956, después de un prolongado exilio autoimpuesto en la localidad francesa de Prades. Con su trazo vacilante, Shahn captó la contenida intensidad de los gruesos dedos del músico, que movían el arco de su chelo con sorprendente delicadeza. Atraído por la expresión de concentración de un artista como él en pleno acto de creación, Shahn expresaba su admiración por el maestro y le rendía homenaje por su humanitarismo, por haber sabido acercar la música más exquisita a la gente corriente y por su cruzada en favor de la paz mundial. De hecho, Casals no solo debía su fama a su labor de recuperación de la música para chelo de Bach, que había incorporado de nuevo al repertorio clásico, y por su innovadora técnica de arco y digitación, sino también por su apasionada defensa de la República española y de sus compañeros de exilio, por su obstinada negativa a actuar en los países que reconocían la legitimidad del gobierno de Franco, y por su promesa de no regresar a España hasta que se volviera a instaurar la democracia[44]. Al igual que Casals, Shahn nunca viajó a la España franquista.

Sí visitó España, sin embargo, antes de que se proclamara la Segunda República, en un primer viaje en 1925 y, más adelante, en una estancia de cerca de un mes, en 1929, durante su segunda peregrinación europea, cuando era aún un artista en ciernes y vivió en París y en el Norte de África, la mayor parte del tiempo en la isla tunecina de Jerba. En abril de 1929 llegó a Málaga, y desde allí planeó un recorrido por Granada, Córdoba, Sevilla, Madrid y Toledo, en lo que definía como "la ruta turística", pues su objetivo principal era conocer los museos más importantes. En el Museo del Prado fue donde Shahn contempló por primera vez las pinturas de Goya[45]. Décadas después, rindió su particular homenaje a este arquetipo de *l'artiste engagé* en sus *Goyescas* (1956, p. 210), donde aparece un "general napoleónico de la época de Goya con muchas manos, los ojos vacíos, jugando con indiferencia al juego del cordel mientras pisotea los cadáveres desparramados de sus víctimas". *Goyescas*, una denuncia de la hipocresía de tantos líderes políticos y militares —y una posible alusión a la represión de la sublevación húngara por parte de la Unión Soviética— está inspirada en *Los caprichos* (1796-1798) y en *Los desastres de la guerra* (1810-1820) de Goya. De hecho, en *The Shape of Content* [La forma del contenido, 1957], el tratado sobre arte que escribió Shahn, el pintor afirmaba que la inquebrantable protesta de Goya era "la más inolvidable condena de los horrores del fanatismo religioso y patriótico jamás creada en cualquier soporte"[46].

Coincidiendo con su homenaje a Goya y como una paradójica consecuencia del deshielo de las relaciones entre España y Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría, se exhibieron en España algunas obras de Shahn. El Palacio de la Virreina de Barcelona, por ejemplo, acogió en el marco de la III Bienal de Arte Hispanoamericana, una exposición itinerante de pinturas, esculturas y grabados estadounidenses, *50 ans d'art aux États-Unis* (1955), organizada por el International Council del MoMA. Entre 1954 y 1964, las exposiciones individuales y colectivas en las que participó el artista en Europa y en Estados Unidos se reseñaban con regularidad en la revista de arte española *Goya*, fundada en 1954, que solía informar de los sucesos recientes relacionados con el arte estadounidense. Y aunque Vicente Aguilera Cerni elogió el realismo social de Shahn, "una voz importante del arte estadounidense en España", en su libro *Arte norteamericano del siglo XX* (1957), el estilo que, por lo general, encontraba un "contexto más receptivo" en España era el arte abstracto estadounidense, es decir, el expresionismo abstracto. "Ahora es bien sabido", como observa Claudia Hopkins, "que, paradójicamente, el régimen conservador franquista, en su afán por conseguir la aceptación internacional, promovió el arte

42. Herbert Mitgang, *Dangerous Dossiers: Exposing the Secret War Against America's Greatest Authors*, Nueva York, Ballantine Books, 1989, p. 215.

43. Richard Kostelanetz, "Ben Shahn: Master 'Journalist' of American Art (1969)", en *On Innovative Art(ist)s: Recollections of an Expanding Field*, Jefferson (Carolina del Norte), McFarland & Company, 1992, p. 169.

44. Bernarda Bryson Shahn, *Ben Shahn Drawings*, inédito, escrito en la década de 1970, pp. 218-219. Bernarda Bryson Shahn Papers, Smithsonian Archives of American Art (BBSP-AAA). Casals fue criticado por otros exiliados españoles y simpatizantes de izquierdas por tocar para John F. Kennedy en la Casa Blanca en 1961 y por vivir en territorio estadounidense. Irónicamente, el FBI le vigilaba por su labor de pacifismo internacional y por sus supuestas simpatías soviéticas. Nunca dejó de apoyar a su Cataluña natal y a la democracia española. Véase Pedro Reina-Pérez, "A Cellist in Exile: Pablo Casals and the Cold War", en *Revista*, vol. 15, nº 2, invierno de 2016, disponible en revista.drclas.harvard.edu/a-cellist-in-exile/ [Último acceso: 19-09-2023].

45. Ben Shahn a Philip Shan, 19 de abril de 1929, BSP-AAA; Bernarda Bryson Shahn, óp. cit., s. l.

46. James Thrall Soby, *Ben Shahn: His Graphic Art*, Nueva York, Braziller, 1957, p. 20; Ben Shahn, *The Shape of Content*, óp. cit., pp. 8, 83.

5
Defaced Portrait [Retrato pintarrajeado], 1955

6
Casals with Cello [Casals con chelo], 1969

abstracto español en el contexto internacional de las exposiciones con el fin de proyectar una imagen positiva de España", promocionada como un espacio de libertad creativa[47].

Pero en la década de 1950 y 1960 Shahn era más conocido en otros países europeos: en el Reino Unido y sobre todo en Italia. A pesar de su implicación en una serie de polémicas relacionadas con una exposición cancelada en 1947 por el Departamento de Estado de Estados Unidos y de los ataques posteriores de un congresista conservador contra el arte "comunista" moderno, en 1954 el MoMA seleccionó a Shahn y al expresionista abstracto Willem de Kooning para representar a Estados Unidos en el pabellón de pintura de la Bienal de Venecia, donde los críticos elogiaron la sinceridad, la solidaridad con los pueblos oprimidos y el estilo individualista del artista. En 1956, el MoMA y la U. S. Information Agency financiaron una estancia de Shahn en el Institute of Contemporary Arts de Londres. Como han señalado Pohl, Julia Tatiana Bailey y otros estudiosos, el realismo figurativo y el contenido social de la obra de Shahn se convirtieron en el símbolo de la libertad estadounidense en los primeros compases de la Guerra Fría, lo mismo que sucedió con el arte abstracto[48]. Entre 1961 y 1963 el International Council del MoMA patrocinó una retrospectiva individual y una exposición de la obra gráfica del artista que viajaron a Israel, a Japón y a muchos países europeos pero que, curiosamente, no recalaron en España[49]. Por tanto, se puede considerar que *Ben Shahn. De la no conformidad* constituye la presentación del arte de Shahn a gran escala para el público español y para las nuevas generaciones de espectadores europeos.

No obstante, existe un antecedente de esta exposición del Museo Reina Sofía. En 1984, en los primeros años de la transición española a la democracia, en una época en que el gobierno socialista tuvo que enfrentarse a una profunda crisis económica, en pleno proceso de incorporación a la Comunidad Europea, el país fue testigo de la primera exposición individual de una de las facetas de la obra de Shahn. Organizada por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, la muestra *Ben Shahn. Dibujos y fotografías de los años treinta y cuarenta* se inauguró en las Salas Pablo Ruiz Picasso de Madrid y después viajó a Valencia, Oviedo y Barcelona. Según observó el director general de Bellas Artes y Archivos, el New Deal de Franklin Delano Roosevelt (el contexto económico del realismo social de Shahn) había sido "una era de experimentación… [que] posee una relevancia especial para la España actual"[50]. Desde 1992, cuatro pinturas de Shahn se han incorporado a la colección del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid. En tiempos más recientes, el Museo Reina Sofía ha presentado unas cuantas obras del artista en exposiciones como *Black Mountain College. Una aventura americana* (2002-2003) y *Encuentros con los años treinta* (2012-2013), una muestra que se organizó en conmemoración del 75º aniversario de *Guernica*. En 2020, el Museo adquirió su primera obra de Shahn, *We French Workers Warn You…* [Nosotros, los obreros franceses, os prevenimos…, 1942, p. 148 abajo], un cartel de propaganda con diferentes estratos de interpretación distribuido por la OWI que posee una gran relevancia para los europeos. Relacionada con una de las pinturas adquiridas por el Museo Thyssen-Bornemisza, la imagen muestra a unos obreros que protestan por la precariedad laboral en un "cartel dentro de un cartel" publicado por el régimen colaboracionista de Vichy, cuyas fuerzas de seguridad sometieron a una estrecha vigilancia a los refugiados de la guerra civil española que recalaron en Francia durante la Segunda Guerra Mundial.

La exposición de esta sorprendente obra gráfica en el marco de la presente retrospectiva del arte político y social de Shahn tiene lugar en un momento crítico de la historia de los museos de arte de la Europa occidental, muchos de los cuales han decidido hacer frente al legado de sus pasados imperialistas. El Museo Reina Sofía, en el contexto de la reconsideración de su función y de sus "responsabilidades como institución cultural del siglo XXI", inauguró en 2021 una "relectura" de su colección permanente, con el elocuente título *Vasos comunicantes*. De hecho, el Museo lleva tiempo esforzándose por diversificar sus fondos y por ampliar su planteamiento expositivo para dar cabida a un mayor número de mujeres artistas, artistas latinoamericanos y artistas olvidados del exilio español en la época de Franco. Se han realizado algunas imaginativas, y a veces conceptuales, investigaciones curatoriales que abordan las crisis medioambientales globales y otras relacionadas con la migración, el exilio, el colonialismo y el imperialismo cultural[51]. La exhibición del arte de amplio alcance de Shahn, contextualizado en episodios temáticos con ayuda de material de archivo —y de la visión de

47. Claudia Hopkins, óp. cit., pp. 60-63. Quisiera expresar mi agradecimiento a Beatriz Cordero Martín por su investigación sobre la revista *Goya*.

48. Frances K. Pohl, *New Deal Artist*, óp. cit., pp. 147-172; Julia Tatiana Bailey, "'Realism Reconsidered': Ben Shahn in London, 1956", en *Modern American Art at Tate 1945–1980* (2019), disponible en tate.org.uk/research/publications/modern-american-art-at-tate/essays/realism-reconsidered [Último acceso: 19-09-2023]. Véanse también los ensayos de Chiara Di Stefano.

49. La retrospectiva (1961-1962) viajó a Holanda, Bélgica, Italia y Austria; la exposición de la obra gráfica (1962-1963) a Alemania, Yugoslavia, Eslovenia, Suecia, Israel y Japón. Las reseñas de prensa, positivas en su mayoría, se conservan en los archivos de The Museum of Modern Art.

50. Manuel Fernández Miranda, prólogo en Eugenia Cucalón et al., *Ben Shahn: Dibujos y fotografías de los años treinta y cuarenta*, Madrid, Salas Pablo Ruiz Picasso, 1984, p 5.

51. Sam Jones, "How a small photo of a bomb site took its place alongside Picasso's *Guernica*", en *The Guardian,* 10 de diciembre de 2021, disponible en theguardian.com/world/2021/dec/10/reina-sofia-museum-reorganisation-robert-capa-photo [Último acceso: 19-09-2023]. Estos esfuerzos podrían examinarse más a fondo en el contexto de la Ley de Memoria Histórica española de 2007 y la Ley de Memoria Democrática de 2022, ambas destinadas a abordar el legado de la época franquista.

estudiosos estadounidenses, españoles, alemanes y británicos— es una nueva oportunidad para seguir desarrollando esa línea de investigación tan oportuna.

COMPROMISOS Y CONTRADICCIONES

Aunque Shahn fue un adelantado a su época (lo cual explicaría en parte su prolongada vigencia), también fue un hombre de su tiempo. Fue un personaje de paradojas que nos sigue fascinando tanto por sus contradicciones como por sus compromisos. Los biógrafos de Shahn, como ha observado Pohl, están familiarizados desde hace tiempo con la naturaleza paradójica de este artista "popular entre las organizaciones sindicales y las grandes empresas; que defendía la primacía del contenido al tiempo que practicaba la experimentación formal, que era a la vez político y espiritual"[52]. Shahn se sentía igual de cómodo hablando en yiddish con sus vecinos de clase obrera de la ciudad cooperativa del New Deal Jersey Homesteads (la actual Roosevelt), en Nueva Jersey, su hogar entre 1939 y 1969, que dialogando con intelectuales galardonados con el premio Nobel en la cercana Universidad de Princeton o con conservadores del MoMA "bien educados". En el momento actual se nos plantean nuevas paradojas o dualidades cuando intentamos responder a algunas preguntas relacionadas con su arte. Por ejemplo, ¿cómo consiguió Shahn compaginar su dura crítica al capitalismo (y a los privilegios de clase) de los años treinta con sus actividades comerciales del periodo de la posguerra? ¿Cómo podemos entender que dibujara caricaturas satíricas de Alfred P. Sloan, el presidente de General Motors, o del escandaloso magnate de los medios de comunicación William Randolph Hearst y aceptara al mismo tiempo encargos para *Time*, *Fortune*, *Harper's*, CBS Broadcasting, Container Corporation, Upjohn Company y Volkswagen, entre otras empresas?

Estas preguntas son totalmente pertinentes, porque cuando Shahn trabajaba para la OWI, él y otros liberales y progresistas del New Deal se opusieron enérgicamente a que este organismo se dejara en manos de los ejecutivos de una empresa de publicidad. Y porque en 1946 Shahn rechazó un encargo para la Chrysler Corporation aduciendo que la industria no debía estipular los contenidos y que un artista solo podía trabajar "si es capaz de sentir una urgencia acuciante en una situación". Pero dado el inmenso alcance de la producción comercial de Shahn, ¿cómo se las arregló para adaptarse a lo que Dan Belgrad ha definido como "el triunfo de una cultura de la publicidad empresarial-liberal" en los años de la posguerra? ¿Cómo interactuó su obra con el creciente poder de los grandes monopolios y corporaciones que querían "vender a los estadounidenses las ventajas del capitalismo norteamericano"? ¿Cómo sancionó y/o subvirtió este creciente poder?[53]. Sabemos, por ejemplo, que Shahn elevó el diseño comercial a la categoría de arte, que ejerció una influencia formidable en ese campo, y que inventó un vocabulario popular del que muchos se apropiaron después. Trabajó para la televisión, pero también tomó conciencia de que este medio podía ejercer una peligrosa influencia en la cultura. Llegó incluso a criticar los métodos de promoción de los productos de consumo estadounidenses en el extranjero en los años de la posguerra, pues, según él, contribuían a reforzar la imagen de nación inculta y materialista a los ojos de los europeos[54].

Shahn no solo denunció el creciente imperialismo económico de Estados Unidos en el extranjero, sino también el incremento de las intervenciones militares de su país más allá de sus fronteras. Aunque consideraba que la democracia estadounidense era "la idea más atractiva que el mundo ha conocido hasta ahora" y se mostraba muy crítico con la Unión Soviética, se declaró en contra de la participación militar de Estados Unidos en el Sudeste asiático. En una charla que dio en 1964 para *The New Republic*, hacía hincapié con inteligencia en "la estupidez de nuestra estrategia" en Vietnam. Predijo que el ejército estadounidense haría lo mismo en Indonesia, y lamentaba que "no se consulte a tiempo a los artistas para evitar el derramamiento de sangre"[55]. En 1967 manifestó de nuevo su malestar en relación con la guerra de Vietnam en el *New York Times*, con un mensaje de paz en el que emparejaba una imagen de Gandhi con una cita antibelicista de Mark Twain. Pero habría sido extraño que Shahn se hubiera atrevido a utilizar el lenguaje actual del colonialismo o a suscribir la idea del "colonialismo interior" que ya expresaban algunos activistas de su época para definir a los negros, los nativos y los latinos que vivían en los barrios más degradados de la ciudad o en reservas como ciudadanos "colonizados" dentro de Estados Unidos. Esta teoría, que alcanzó su máxima popularidad a finales de los

52. Frances K. Pohl, *New Deal Artist*, óp. cit., p. 111.

53. Ben Shahn a Baskerville, 26 de septiembre de 1946, BSP-AAA; Dan Belgrad, óp. cit., p. 10; Michelle Kelley, "Fun and Facts about America: Postwar Corporate Liberalism and the Animated Economic Educational Film", en *Journal of Cinema and Media Studies* 61, nº 1, otoño de 2021, p. 154.

54. Maurice Berger, *Revolution of the Eye: Modern Art and the Birth of American Television*, New Haven, Yale University Press, 2014; Frances K. Pohl, *New Deal Artist*, óp. cit., pp. 138-139.

55. Ben Shahn, "The Artist and the Politicians", en *Art News*, vol. 52, nº 5, septiembre de 1953, p. 6; Ben Shahn, "Remarks to *The New Republic*", en John D. Morse (ed.), *Ben Shahn*, Londres, Secker & Warburg, 1972, pp. 212-213.

sesenta y principios de los setenta con la radicalización del movimiento en favor de los derechos civiles liderado por grupos nacionalistas negros, representaba para Shahn un tipo de militancia con la que, a pesar de su visión progresista de la raza y de sus poderosas imágenes de los pioneros del movimiento, no parecía estar de acuerdo[56].

La obra anticolonialista de Shahn se centraba en los antiguos imperios europeos de Bélgica, Francia y Gran Bretaña, el más grande que el mundo ha conocido. Y por eso brindó su apoyo a los arrolladores movimientos de descolonización que surgieron en los países asiáticos y africanos después de la guerra. Ya en 1925, en Túnez, Shahn se había "unido brevemente al movimiento 'clandestino' autóctono que luchaba contra los franceses"[57]. En *India* (1943) retrató a las víctimas de la hambruna de 1943 en Bengala, en la India Británica. La pintura está basada en una fotografía de prensa en la que aparece una familia "desfigurada por la hambruna", una catástrofe cuyo origen no se atribuía únicamente a factores medioambientales sino también a las políticas británicas en tiempos de guerra, que contribuyeron a que la tragedia se agravara (figs. 7-8)[58]. Más de veinte años después, Shahn rindió homenaje a Gandhi, cuyas tácticas de desobediencia no violenta contra el régimen británico sirvieron de inspiración a Martin Luther King Jr. y a la lucha en favor de los derechos civiles en Estados Unidos (pp. 246-247). Shahn ilustró algunos anuncios para "Reports from Africa" (1954-1956), un episodio del programa *See It Now* que creó Edward R. Murrow para la CBS y que mostraba "la nueva oposición contra el colonialismo". Sus dibujos eran muy variados, desde los elegantes porteadores africanos sin rostro con cestas en la cabeza a los retratos más reflexivos e individualizados y las lúgubres representaciones de la clase marginada de los negros en la Sudáfrica del *apartheid* (pp. 248-249). Para la película de la CBS *Satchmo the Great* (1957), Shahn creó una serie de dibujos llenos de vida a partir de algunas fotografías de la gira internacional que realizó Louis Armstrong con sus Jazz All Stars, entre ellas la de su visita a Acra, en la Costa del Oro (que pronto se convertiría en Ghana), un viaje que cambió la vida del famoso trompetista. En esa época la región se encontraba inmersa en las últimas fases de la campaña de desobediencia civil que la llevaría a la independencia de Gran Bretaña en marzo de 1957.

Además, Shahn brindó su apoyo a la ONU desde su creación en 1945, con su carta fundacional basada en "el respeto al principio general de la igualdad de derechos y al de la libre determinación de los pueblos". El inolvidable retrato que Shahn creó del recién fallecido secretario general de la ONU Dag Hammarskjold (fig. 9) es un encargo que debe interpretarse en el contexto de la descolonización del Congo Belga. Detrás de la figura aislada de Hammarksjold podemos ver una monstruosa explosión nuclear y un pasaje del discurso que pronunció en respuesta a Nikita Jrushchov, que había pedido su dimisión por su gestión de las agresiones entre belgas y congoleños a raíz de la declaración de independencia del Congo en 1960. La obra de Shahn es una defensa de su amigo —que tenía más de filósofo que de político— después de que falleciera el 18 de septiembre de 1961 en un misterioso accidente de aviación en el norte de Rodesia, en la actual Zambia. Existen pruebas fehacientes de que el secretario de la ONU fue asesinado por los separatistas congoleños y los mercenarios europeos a sueldo de las empresas mineras belgas que tenían intereses en la región (con el posible respaldo de las agencias de inteligencia estadounidenses) y se oponían a la misión de paz de Hammarskjold en la recién independizada República del Congo[59].

La crítica del imperialismo europeo de Shahn coexistía —o se encontraba en tensión— con su amor por la cultura europea, que él consideraba un ideal elevado. Su formación artística en la National Academy of Design de Nueva York y en las academias de bellas artes de París era eurocéntrica. En sus pinturas de guerra lamentaba la destrucción de los paisajes clásicos de Italia, basándose en la premisa de que la cultura europea era la heredera de la Roma antigua. Shahn reverenciaba el arte del Renacimiento italiano, diseñó escenografías para un ballet de Jerome Robbins en el Festival de los Dos Mundos de Spoleto en Umbría en 1958, y, en 1954, cuando asistió a la Bienal de Venecia, definió a Italia como "el hogar". De hecho, Italia, junto con Francia, fue el destino predilecto de los Shahn en los años de la posguerra, cuando el artista recomendaba a los estudiantes de arte que "visitaran París y Madrid y Roma y Rávena y Padua" y que "leyeran a Sófocles y a Eurípides y a Dante y a Proust". Shahn, que hablaba francés con fluidez, insistía en que las personas que aspiraban a convertirse en artistas debían "entender el francés", y a finales de los años cincuenta invirtió una gran cantidad de energía en intentar (en vano) labrarse una buena

56. Charles Pinderhughes, "Internal Colonization", en B. S. Turner (ed.), *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social Theory*, 2017, disponible en onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781118430873.est0187 [Último acceso: 20-09-2023].

57. Selden Rodman, *Portrait of the Artist as an American, Ben Shahn: A Biography with Pictures*, Nueva York, Harper & Brothers, 1951, p. 141.

58. Michael Safi, "Churchill's policies contributed to 1943 Bengal famine-study", en *The Guardian*, 29 de marzo de 2019, disponible en theguardian.com/world/2019/mar/29/winston-churchill-policies-contributed-to-1943-bengal-famine-study [Último acceso: 20-09-2023].

59. Carta de las Naciones Unidas, Capítulo 1: Propósitos y principios: Artículo 1 (2), firmada el 26 de junio de 1945; Colum Lynch, "What Really Happened to Dag Hammarskjold's Plane", en *Foreign Policy*, 15 de febrero de 2022, disponible en foreignpolicy.com/2022/02/15/hammarskjold-plane-crash-united-nations/ [Último acceso: 20-09-2023].

7
***India*, 1943**

THE NEW YORK TIMES, WEDNESDAY, OCTOBER 20

VICTIMS OF INDIA'S WORST FAMINE IN DECADES

In Calcutta, a family, ravaged by starvation, lies helpless in the streets

8
Fotógrafo desconocido, "Víctimas de la peor hambruna en décadas en la India. En Calcuta, una familia asolada por la inanición yace indefensa en la calle", ***New York Times*, 20 de octubre de 1943**

9
Dag Hammarskjöld, Doctor of Philosophy, Public Government official, United Nations Secretary-General [Dag Hammarskjöld, doctor en Filosofía, funcionario público, secretario general de Naciones Unidas], 1962

reputación en toda Europa con ayuda de Arnold Fackus de Trianon Press, que publicó sendas ediciones de lujo de sus libros ilustrados *Haggadah* (1966, p. 262 arr.) y *Ecclesiastes* (1966, p. 261). Por último, a Shahn le preocupaba la imagen de Estados Unidos que tenían los intelectuales europeos, y citaba a escritores existencialistas como Jean-Paul Sartre, que temía que Estados Unidos pudiera influir en la cultura francesa de la época, en un momento en que sus aliados europeos, en vista de los "siniestros atentados [reaccionarios] contra el arte" y "los actos de represión oficiales", criticaban la hipocresía de la democracia norteamericana[60]. La alta cultura europea, por tanto, fue un punto de referencia constante para el artista durante gran parte de su vida creativa y política.

Es importante señalar, sin embargo, que Shahn también abrazó el arte de numerosas culturas no occidentales. Podría interpretarse que su prolongada estancia en Jerba se debió en parte a la fascinación que sintió por esta comunidad judía de habla árabe cuyos recuerdos dieron forma a las acuarelas que pintó en 1931 para *Haggadah*. Pero dada la escasa información que se conserva de los viajes de Shahn por el norte de África, y a juzgar por su idea romántica de seguir las huellas de Eugène Delacroix en Argel y sus citas de *Salambó*, la novela de Gustave Flaubert ambientada en la antigua Cartago, no parece que fuera mucho más allá de los estereotipos eurocéntricos, orientalistas, en torno a los árabes y a los pueblos del norte de África, a los que consideraba "exóticos", sensuales y "diferentes". Shahn coleccionaba obras de arte no occidentales: conservaba aguadas hindúes, esculturas precolombinas y le fascinaban los glifos mayas. Los conocimientos de lengua hebrea que adquirió de niño y el oficio de grabador litográfico que aprendió en su adolescencia le transmitieron una pasión firme y duradera por los caracteres, que amplió para dar cabida al alfabeto sánscrito, al árabe y al camboyano. Sentía una atracción especial por la caligrafía china y japonesa, y consideraba que esta última era "la honorable precursora de la pintura de acción" y del abstraccionismo occidental. Llegó a planear incluso un libro sobre los orígenes legendarios de determinados ideogramas chinos. Estas pasiones surgieron en los viajes que realizaron los Shahn en 1960 a Nueva Zelanda, Indonesia, Camboya, Singapur, Hong Kong y Japón, excursiones que le animaron a desempolvar su cámara para fotografiar escenas callejeras, escaparates y letreros con un interés especial por las exquisitas tallas y las esculturas en piedra de los monumentos, los templos y otros espacios religiosos. Aunque bromeaba a menudo sobre su condición de fotógrafo turista, lo cierto es que sus instantáneas en 35 mm no son ni mucho menos imágenes convencionales de postal. Revelan su conciencia cultural de la existencia de una "profunda fusión de los principios estéticos y religiosos" en el mundo oriental[61].

Shahn afirmaba que existían ciertas similitudes entre la antigua ciudad japonesa de Kioto y el París de entreguerras. La especial afinidad que sentía por la cultura japonesa surgió a mediados de los años cuarenta, cuando empezó a coleccionar material de archivo relacionado con Japón y con la Segunda Guerra Mundial. Una fotografía de *International News* fechada el 9 de agosto de 1945 en Hiroshima, "Atom's Destruction" [Destrucción del átomo], que muestra un moderno edificio con "vigas de acero retorcidas formando figuras grotescas", se convirtió en un motivo simbólico en algunas obras de Shahn que reflejan el potencial de destrucción de la ciencia. Shahn realizó algunos dibujos y pinturas para conmemorar el accidente nuclear del pesquero *Dragón afortunado* que tuvo lugar en el atolón Bikini (1957-1962, pp. 230-233). En Japón, le hicieron un sello con caracteres del alfabeto hebreo que estampaba en todas sus obras nuevas e incluso en las antiguas. Shahn colaboraba con George Nakashima, quien en 1960 diseñó complementos y muebles para la moderna casa de estilo internacional de los Shahn, basándose en una síntesis de los principios modernos y los métodos artesanales tradicionales japoneses. Ambos artistas se profesaban una admiración mutua, pues en Japón el arte de Shahn era reverenciado desde hacía mucho tiempo: había ejercido una enorme influencia en el arte gráfico japonés en la época de crecimiento económico de la posguerra (uno de los objetivos del viaje a Japón que el artista realizó en 1960 era estudiar el arte del grabado japonés). De hecho, en Japón se han organizado numerosas exposiciones individuales de Shahn; el Marunuma Art Park y el Museo de Arte de la prefectura de Fukushima poseen notables colecciones de sus obras; y algunos autores japoneses viajan en peregrinación a Estados Unidos y a Europa para conocer los lugares donde vivió[62].

El cosmopolitismo de Shahn estaba determinado por una filosofía humanista universal enmarcada en una tradición liberal occidental, un "nuevo humanismo" asociado con la escuela

60. Frances K. Pohl, *New Deal Artist*, óp. cit., p. 158; Ben Shahn, *The Shape of Content*, óp. cit., pp. 113-114; Howard Greenfeld, óp. cit., pp. 292-298; Ben Shahn, "The Artist and the Politicians", óp. cit., pp. 34-35, 67.

61. Ben Shahn a Philip Shan, 19 de abril de 1929, BSP-AAA; Ben Shahn, *Love and Joy About Letters*, Nueva York, Grossman Publishers, 1963, pp. 46, 27; Laura Katzman, "The Politics of Media", óp. cit., pp. 105-106, 144, nota 22.

62. Entrevista de Columbia, 1960, pp. 127-129; Tetsua Sakai, et al., *Ben Shahn: Cross Media Artist/ Photographs, Paintings and Graphic Arts*, Tokio, Bijutsu Shuppan-Sha Co., Ltd., 2012, pp. 213-217.

de antropología cultural del antropólogo Franz Boas que reconocía y valoraba las diferencias culturales que existían entre los distintos pueblos del planeta, pero afirmaba su identidad humana común. Estos conceptos fueron decisivos para la integración política de los diversos países durante la Guerra Fría al abrigo del "mundo libre" que luchaba contra los regímenes autoritarios. Según Cécile Whiting, la adhesión de Shahn a este "humanismo pluralista" y su transición (en su obra antinuclear y posterior al Holocausto) hacia un estilo más simbólico en el que se "reducían al mínimo los signos de identidad racial y étnica" le permitieron "establecer comparaciones más allá de las diferencias nacionales, étnicas y raciales" y "afirmar la existencia de unos rasgos humanos comunes". Sin embargo, como también ha señalado Whiting, con la mirada puesta en las teorías poscoloniales, el humanismo universal también tiene sus inconvenientes y limitaciones, que se ponen de manifiesto en su "tendencia a obviar la especificidad cultural en su búsqueda de un ideal de semejanza [...] definido por la cultura dominante" y a ignorar las particularidades históricas del sufrimiento de los grupos o individuos diferentes y de las víctimas de los genocidios[63].

¿En qué medida era universal el humanismo de Shahn? Como muchos otros artistas masculinos de izquierdas de su generación, Shahn estaba más pendiente de las diferencias de raza, de etnia o de clase que de las de género. Las figuras masculinas dominan sus pinturas, sus carteles y sus murales sobre la inmigración, la vida rural e industrial y el movimiento obrero, y también sus obras sobre la era McCarthy, los derechos civiles y la catástrofe nuclear[64]. Cuando aparecen, las mujeres se suelen representar como madres protectoras, esposas preocupadas, viudas afligidas y otras figuras vulnerables. En algunos grabados se presentan como diosas romanas con poderes sobrenaturales, peligrosos, incluso. Una notable excepción son las fotografías de trabajadoras negras que realizó Shahn en los campos de algodón de Arkansas o las de las artistas-activistas blancas, de clases más acomodadas, de Nueva York. En su mural sobre la Prohibición (pp. 130-131) las mujeres que se manifiestan para que no se legalice el alcohol ocupan un lugar prominente. La imagen de una solitaria mujer que trabaja duramente en una fábrica textil en el mural que pintaron Ben y Bernarda Bryson Shahn para la Oficina de Correos del Bronx, según Linden, "refleja la marginación de la mujer dentro de la plantilla de una fábrica" y destaca, al mismo tiempo, como "una excepción en el arte del New Deal"[65]. Sin embargo, el arte que alumbró Shahn en la década de 1930 y 1940, por ejemplo, no refleja el creciente número de mujeres que empezaron a trabajar durante la Depresión en el servicio doméstico, en la enseñanza y en la administración (pues el "trabajo de la mujer" se vio menos afectado por la crisis económica). En su arte Shahn tampoco prestó atención a los millones de mujeres contratadas como mano de obra industrial en Estados Unidos para participar en la campaña solidaria de la población civil durante la Segunda Guerra Mundial, cuando millones de hombres fueron reclutados o se alistaron en el ejército.

Lo curioso de esta ausencia relativa de mujeres con trabajos remunerados fuera del ámbito doméstico en el arte de Shahn es que él estaba rodeado de mujeres fuertes, profesionales independientes a las que respetaba, que le sirvieron de inspiración y que le ayudaron a lanzar y a consolidar su carrera años antes de que comenzara la segunda ola del feminismo, en torno al año 1963. Su primera mujer, Tillie Goldstein, una emigrante judía criada en Brooklyn, como el propio Shahn, inteligente y comprometida políticamente, trabajó como contable para poder pagar los viajes al extranjero de Shahn. Su segunda esposa, Bernarda Bryson, que procedía de una familia cristiana y escocesa más acomodada, era grabadora, ilustradora y escritora y fue presidenta, y después secretaria, del Artists' Union. También abrazó el comunismo durante un tiempo, influida por la radicalización política de Shahn. El suyo fue un amor apasionado entre iguales, basado en sus afinidades izquierdistas y en su fascinación por los noticiarios cinematográficos rusos, los discursos socialistas de Norman Thomas o la historia del sindicalismo de Samuel Yellen. Trabajaban para construir un mundo más próximo a sus ideales, colaboraron con la RA, la Treasury Section of Fine Arts [Sección de Bellas Artes del Departamento del Tesoro] y el Congress of Industrial Organizations-Political Action Comittee, CIO-PAC[66].

Shahn sentía una profunda admiración por la fotógrafa de la RA-FSA Dorothea Lange; por Romana Javitz, la directora de la Biblioteca Pública de Nueva York; por la conservadora del

63. Cécile Whiting, "Ben Shahn: Aggrieved Men and Nuclear Fallout during the Cold War", en *American Art* vol. 30, nº 3, otoño de 2016, pp. 5, 12-13, 18. Sobre cómo Shahn evitó en la década de 1950 el "humanismo ingenuo" que se suele asociar a la exposición *Family of Man*, celebrada en el MoMA en 1955, véase Christof Decker, "A Unique Universalism: Ben Shahn and the Rhetoric of Visual Anecdotes", en James Dorson et al. (eds.), *Anecdotal Modernity: Making and Unmaking History*, Berlín, De Gruyter, 2020, pp. 263-278.

64. Whiting sostenía que Shahn, en respuesta al uso estereotipado de imágenes de mujeres y niños del movimiento antinuclear, creaba obras que reflejaban una "masculinidad compasiva". Véase nota 63.

65. Diana L. Linden, *Ben Shahn's New Deal Murals*, pp. 85-86; Langa, *Radical Art*, pp. 122-127, 213-219. Las obras de Shahn *The Clinic* [La clínica, 1944, p. 183] y *Convention* [Convención, 1949], que abordan respectivamente la necesidad de una asistencia ginecológica/neonatal digna, y la existencia de acoso sexual, expresan su preocupación por solucionar algunos problemas de opresión de las mujeres.

66. Véase la correspondencia entre Shahn y Bryson, sin fecha (en torno a 1936 y principios de la década de 1940), BBSP-AAA.

MoMA Mildred Constantine; por la crítica Betty Chamberlain; por la poeta Muriel Rukeyser; y, hasta que su relación empezó a deteriorarse en la década de 1960, por la que fue su marchante durante mucho tiempo, Edith Halpert, de la Downtown Gallery. En una entrevista que concedió en 1957, Shahn declaraba que Halpert era "la decana del arte estadounidense", una pionera que había lanzado la carrera de muchos artistas de prestigio, y había realizado "una espléndida labor" para situar al "arte primitivo" en un lugar destacado; por fin, Shahn le estaba agradecido por la prolongada relación artista-marchante que habían mantenido. La directora de arte Cipe Pineles le parecía "una de las mentes más intrépidas e imaginativas dentro del ámbito del arte comercial"[67]. Sin embargo, los biógrafos de Shahn también reconocen que poseía una marcada faceta patriarcal, y afirman que podía ser una persona rencorosa, iracunda, arrogante y egocéntrica. Shahn hizo sufrir mucho a su primera esposa, a su hija y a su hijo, a quienes abandonó, literalmente, en la ciudad de Nueva York en plena Depresión (en su primera infancia solo veía a los niños esporádicamente) para emprender una relación con Bernarda Bryson, con quien tuvo tres hijos más y pasó el resto de su vida. A pesar de su prolongada camaradería intelectual, tuvieron varias peleas violentas, y Bryson también sufrió las consecuencias de la dominante personalidad de Shahn. Se vio obligada a adaptar su carrera al cuidado de su familia y a la del propio Shahn, a quien mantuvo y protegió, además de atender a todos los admiradores que visitaban constantemente al artista. Como muchas mujeres progresistas de su generación, Bryson utilizó su ingenio y su inteligencia para "negociar" con su compañero que le cediera más espacio y más tiempo en su hogar para poder desarrollar su propia obra creativa y política[68].

OBSERVACIONES FINALES

Examinar las contradicciones y las dualidades del arte y de la vida de Shahn nos permite comprender al artista desde un punto de vista holístico. No embellecía ni idealizaba a la gente corriente que habita sus universos pictóricos. Los protagonistas de su arte —personas que esperan o trabajan, que sufren pero perseveran, melancólicas y esperanzadas— se representan con emoción y con una dignidad contenida. Parece que lo más apropiado sería acercarse a Shahn y a su arte con la mirada crítica y el corazón compasivo con los cuales él veía el mundo. En cuanto artista, activista y filósofo, Shahn dejó un extraordinario conjunto de obras que ofrecen una crónica mordaz de las figuras olvidadas (y también de las famosas) y de los acontecimientos de una gran parte de la historia de Estados Unidos y del resto del mundo en el siglo XX. De este modo, cultivó y amplió lo que él mismo definía como los "aspectos del realismo"[69]. Experimentó con estilos antiguos y nuevos, dibujando y redibujando sobre un rico tesoro de fuentes fotográficas y literarias para dejar conmovedoras declaraciones sociales y agudos comentarios políticos. En última instancia, Shahn utilizó las "particularidades" (o lo que él llamó "peculiaridades individuales") del mundo real para crear los símbolos universales de su época.

Quizás la mayor virtud de Shahn no sean las respuestas que su arte ofrece a los problemas de la sociedad, aunque esas respuestas se aprecian con claridad, por ejemplo, en sus carteles sindicales, que anuncian las necesidades básicas que se requieren para poder vivir dignamente. Puede que su legado más impactante sea el de las preguntas que le planteaba al arte: ¿cuáles son las funciones que los artistas pueden desempeñar en la sociedad?, ¿qué modalidades artísticas transmiten mejor las experiencias humanas?, ¿cómo puede ayudar el arte en la lucha permanente por un futuro más justo? Las cavilaciones en torno a estas profundas cuestiones que Shahn plasmó en sus atractivas imágenes y palabras son las que han perdurado. Exaltaba la capacidad del arte para agitar la conciencia moral de los espectadores, para estimular la empatía por los demás y para crear significado. Como observaba con elocuencia en 1953 —en pleno apogeo del asalto a las libertades civiles del macartismo— son los "valores [del artista], sus opiniones, expresadas con amor o con ira o con compasión, las que cobran vida en la obra de arte y hacen que se vuelva importante para el público"[70]. Para Shahn, los artistas no eran solo creadores que construyen significado, sino también "contadores de verdades", catalizadores en la búsqueda de la justicia social. Su fe en esta última misión es "un sentimiento muy necesario" en este momento crucial en el que las fuerzas reaccionarias han puesto a prueba seriamente el experimento democrático en Estados Unidos, y también en otras democracias, nuevas y consolidadas, en Europa y en todo el mundo.

67. Entrevista de Columbia, 1957, óp. cit., pp 108-109, 112.

68. Véanse las biografías de Rodman y Greenfeld, y Edwin Rosskam, *Roosevelt, New Jersey: Big Dreams in a Small Town and What Time Did to Them*, Nueva York, Grossman Publishers, 1972. El amigo más íntimo de Shahn en sus últimos años, Rosskam, recordaba que era una persona arrogante pero también amable y brillante. La imagen que tenía Shahn de Bryson se deduce de las entrevistas con Bernarda Bryson Shahn realizadas por Laura Katzman en Roosevelt, Nueva Jersey, entre 1989 y 2002, sin transcribir.

69. Ben Shahn, "Aspects of Realism", Black Mountain College, 1951, transcripción de la conferencia, BSP-AAA.; Ben Shahn, *The Shape of Content*, óp. cit., p. 38.

70. Ben Shahn, "The Problem of Artistic Creation in America Today" (1953), en John D. Morse (ed.), óp. cit., p. 210.

TRABAJAR Y ESPERAR: IMÁGENES DEL TRABAJO Y CREACIONES POSTERIORES EN LA OBRA DE BEN SHAHN

John Fagg

> "Los proyectos comerciales e industriales no pueden ofrecer la satisfacción espiritual que proporciona la representación del trabajo." Ben Shahn, 1946[1].

Antes de que el dibujo se convirtiera en arte para Ben Shahn, ya era un trabajo. Nacido en Lituania en una familia de talladores de madera y alfareros que emigró a Estados Unidos en 1906, a los quince años entró a trabajar como aprendiz en Hessenberg's, un taller de litografía del sur de Manhattan[2]. Allí empezó a desarrollar la línea activa y artesanal que acabaría caracterizando sus dibujos, grabados y pinturas. Más adelante explicaría que, como consecuencia de esta primera experiencia de "tallar" líneas en las piedras litográficas, en su madurez artística se dio "cuenta de que este tipo de línea cincelada se había convertido en una necesidad, una especie de constante temperamental, un estilo al que ni siquiera podía renunciar cuando pintaba líneas con pincel"[3]. Shahn puso esa línea a trabajar, y con ella dibujó camisas de obreros arremangadas hasta los codos, rostros consumidos por el trabajo duro y el esfuerzo y, sobre todo, esas impresionantes manos que agarraban martillos, se alzaban con el puño cerrado o se retorcían para expresar ansiedad y sufrimiento. Su carrera despegó antes de la Década Roja de 1930, cuando el sindicalismo y el socialismo estuvieron a punto de introducirse en el ámbito general de la política, y se prolongó hasta después del Temor rojo de la década de 1950, cuando la izquierda fue objeto de una persecución desenfrenada y una profunda represión. Fue testigo de la transición entre la economía de producción (basada en el carbón y el acero) de los años anteriores a la guerra y la emergente cultura del consumo de los años sesenta, que cambió la naturaleza y el significado del trabajo en Estados Unidos. A pesar de las transformaciones en el panorama político y de la evolución de sus inquietudes temáticas y estilísticas, la causa obrera siempre se mantuvo arraigada en su pensamiento y en sus gestos artísticos.

La primera apuesta seria de Shahn por la forma y la temática de los trabajadores se manifiesta en sus pinturas sobre los escándalos de Sacco y Vanzetti y de Tom Mooney. En los primeros años de la Gran Depresión el artista se distanció de ese arte vanguardista, a su juicio carente de compromiso, que había conocido en los dos viajes a Europa que realizó en la década

de 1920, y se centró en un estilo directo y sencillo que desarrolló en torno a 1930 y 1931 en su representación del famoso caso Dreyfus y que aplicó después a otras *causes célèbres*. El caso de Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti, dos inmigrantes italianos anarquistas ejecutados en 1927 que habían sido acusados de un asesinato que para muchos no habían cometido, despertó el sentido de la justicia en Shahn y le sirvió de inspiración para crear una serie de veintitrés pinturas que expuso en la Downtown Gallery, en Nueva York, en 1932. Shahn presentaba al zapatero Sacco y al pescadero ambulante Vanzetti como dos trabajadores corrientes, con toda su dignidad, en el contexto de la comunidad de inmigrantes obreros de Boston a la que pertenecían. En *Bartolomeo Vanzetti and Nicola Sacco* [Bartolomeo Vanzetti y Nicola Sacco, 1931-1932, p. 71 arr.], aparecen sentados hombro con hombro en una composición que gira en torno a la imagen de la muñeca izquierda de Vanzetti esposada a la muñeca derecha de Sacco, las recias manos de dos obreros a las que les han arrebatado por la fuerza el derecho a trabajar. Con un montaje de distintos elementos, Shahn pintó un panel horizontal para un mural, *The Passion of Sacco and Vanzetti* [La pasión de Sacco y Vanzetti, 1931-1932] que presentó a un concurso organizado por The Museum of Modern Art. A la izquierda, encontramos a Sacco y Vanzetti mezclados con unos manifestantes parisinos: los brazos entrelazados, las pancartas levantadas y un hombre con un pañuelo rojo que envuelve a las víctimas en un abrazo de solidaridad internacional. Al contemplar esta obra, el muralista mexicano Diego Rivera declararía que las pinturas de Shahn "poseen las cualidades necesarias, accesibilidad y fuerza, para que sean importantes para el proletariado"[4]. El ideal que Rivera perseguía en sus murales, el mismo que supo apreciar en la obra de Shahn, era un arte *sobre* los trabajadores y, al mismo tiempo, *para* los trabajadores.

Aunque es posible que la serie de Sacco y Vanzetti estuviera motivada por la aversión que sentía Shahn por las injusticias, un rasgo que él mismo atribuía a una exagerada reacción infantil a una prueba de fe del Antiguo Testamento[5], en sus pinturas sobre el caso de Tom Mooney sí abordó directamente la política laboral del periodo de entreguerras. Mooney, un sindicalista de San Francisco, había sido condenado por un atentado con bomba en 1916, a pesar de que contaba con una coartada sólida y de que se demostró que los testigos habían cometido perjurio. En su serie sobre Mooney, por ejemplo en *Tom Mooney Handcuffed* [Tom Mooney esposado, 1932-1933, p. 73], Shahn nos muestra de nuevo a un trabajador al que se le ha negado el derecho a trabajar, pues representa a Mooney —un obrero de una fundición de hierro— encarcelado e inerte. En *Apotheosis* [Apoteosis, 1932-1933], Mooney aparece enmarcado en una estructura arquitectónica carcelaria de lúgubres muros de ladrillo que le aíslan de su madre (con una banda que proclama: "Mi hijo es inocente"), de los anodinos burócratas que han decidido su destino, y de la apasionada muchedumbre que se ha reunido para exigir su liberación. En el punto álgido de la Depresión, cuando el empleo ocupaba una posición prioritaria en la conciencia pública y política, el derecho a trabajar se convirtió en una exigencia generalizada, como demuestra la aparición de una canción popular sobre la historia de Mooney titulada "Ballad of the American Dreyfus Case" [La balada del caso Dreyfus estadounidense] y un artículo de la revista *Life* que, en 1938, le nombraba "el preso más famoso de Estados Unidos". En la serie de Shahn la causa de Mooney se convierte en la causa de la izquierda y de los obreros, que en *Apotheosis* alzan sus puños en un gesto de protesta. Shahn volvió a utilizar esta imagen de protesta en otra pintura de la serie, *Demonstration* [Manifestación, 1933]. Ambas pinturas están basadas en una fotografía de una manifestación comunista de la Associated Press que apareció en el *New York Telegram* y que se encontró en el archivo de referencias de Shahn. El acto de readaptar imágenes fotográficas para trasladar la política desde su contexto original a un nuevo escenario se convertiría en un rasgo definitorio del multifacético arte de Shahn.

Esta práctica artística alcanzaría su máxima expresión cuando el artista empezó a pintar basándose en sus propias fotografías. Equipado con la cámara Leica que le había enseñado a manejar apresuradamente su compañero de estudio Walker Evans y después de un breve periodo de formación en las calles de Nueva York[6], Shahn se embarcó a finales de 1935, con su futura segunda esposa al volante, Bernarda Bryson, en un viaje por carretera para documentar los logros de la Resettlement Administration [Administración de Reasentamiento, RA], un organismo que había fundado el gobierno en el marco del New Deal. Se dirigieron hacia el sur, atravesaron los paisajes mineros de Pensilvania y Virginia occidental, y se detuvieron en Scotts Run, un puñado

1. Walter Abell, "Art and Labor", en *Magazine of Art*, vol. 39, nº 6, octubre de 1946, p. 262.

2. Ben Shahn, "Artist's Statement", en *American Realists and Magic Realists*, Dorothy C. Miller y Alfred H. Barr, Jr. (eds.), Nueva York, The Museum of Modern Art, 1943, p. 52. En otros lugares, Shahn afirmaba que había empezado a trabajar a los catorce años.

3. Ben Shahn, *Love and Joy About Letters*, Nueva York, Grossman Publishers, 1963, p. 15.

4. Diego Rivera, "The Revolutionary Spirit in Modern Art", en *The Modern Quarterly* 6, nº 3, otoño de 1932, pp. 51-57, 56. Véase Alejandro Anreus et al., *Ben Shahn and the Passion of Sacco and Vanzetti*, Jersey City, Jersey City Museum y Rutgers University Press, 2001

5. John D. Morse, "Ben Shahn: An Interview", en *Magazine of Art*, vol. 37, nº 4, abril de 1944, p. 136.

6. Véase Deborah Martin Kao, Laura Katzman y Jenna Webster, *Ben Shahn's New York: The Photography of Modern Times*, New Haven, Yale University Press, 2000.

de poblaciones de los Apalaches que se habían convertido en uno de los símbolos del devastador impacto económico de la Depresión en las comunidades mineras[7]. Shahn readaptaría las fotografías que había tomado para la RA en este viaje, entre ellas *Striking Miners*, *Scotts Run, West Virginia* [Mineros en huelga, Scotts Run, Virginia occidental, 1935, p. 122 arr.] y *Payoff at Pursglove Mine, Scotts Run, West Virginia* [Liquidación por despido en la mina de Pursglove, Scotts Run, Virginia occidental, 1935], para realizar las pinturas al temple Scotts Run, West Virginia [Scotts Run, Virginia occidental, 1937, p. 123] y *Unemployed* [Desempleados, ca. 1938, p. 119].

En los títulos de las pinturas desaparecen las alusiones específicas a la minería y a las huelgas que se recogen en las fotografías originales y en sus correspondientes pies de foto. En *Scotts Run, West Virginia* vemos a tres hombres que parecen perder el tiempo sin propósito alguno junto a las vías de una estación de tren. La inactividad de los hombres, el terreno inhóspito, descuidado, y las casas de la compañía, tiznadas de polvillo de carbón, crean una imagen de malestar y degradación de la vida de los trabajadores en la que se prescinde de la activa protesta de los piquetes de mineros que denuncian su situación. La pintura de Shahn se convierte así, aparentemente, en un documento pasivo de la vida cotidiana durante la Depresión que rehúye las connotaciones políticas que podrían haber incomodado al Whitney Museum of American Art, que adquirió esta pintura en 1938. Pero en *Scotts Run, West Virginia*, todavía quedan algunos vestigios de la atmósfera de confrontación de la fotografía *Striking Miners*: la mirada bizca y penetrante del hombre más alto, y la mano izquierda de la figura central. En el cuadro, la línea litográfica de Shahn corta la pintura al temple, y adopta la corporeidad de las viñetas izquierdistas en las que los músculos de los proletarios sobresalen y se flexionan, y da la sensación de que el pulgar apoyado sobre el índice podría apretarse en cualquier momento para formar un puño. Los carteles electorales procedentes de otras fotografías del propio Shahn también sugieren que la escena posee un subtexto político. Este trabajo, al igual que gran parte de su obra socialrealista, plantea la cuestión de cómo pueden los artistas de izquierdas expresar elocuentemente sus ideas políticas a través de la pintura.

Este viaje en coche para la RA formaba parte de un programa de mecenazgo artístico más general del New Deal. Además de colaborar como fotógrafo, Shahn también trabajó para este organismo como muralista, artista gráfico, comisario de exposiciones y asesor. En relación con esta iniciativa, en una carta que le escribió en 1933 al presidente Franklin Delano Roosevelt, el artista George Biddle citaba a Rivera, quien sostenía que el movimiento muralista mexicano "solo había sido posible porque [el presidente Álvaro] Obregón había permitido a los artistas mexicanos trabajar con salarios de fontaneros para expresar en los muros de los edificios oficiales los ideales sociales de la Revolución mexicana". Su propuesta de instaurar un esquema similar para que los jóvenes artistas estadounidenses pudieran expresar su percepción de la "revolución social que está experimentando nuestro país y nuestra civilización", favoreció la creación en 1934 del Public Works of Art Project [Proyecto de Obras de Arte Públicas] y de otros programas posteriores que contrataban artistas para que crearan pinturas de caballete, gráficos y murales públicos para las escuelas, los hospitales y los edificios federales. "Por primera vez en nuestra historia", añadía Biddle en un artículo que publicó más adelante en una revista, "el gobierno ha reconocido la necesidad social de que el arte se introduzca en la vida. No solo admite que los artistas indigentes tienen la misma responsabilidad que los fontaneros o los albañiles indigentes, sino también la responsabilidad añadida de haber promovido el arte y haberlo mantenido con vida durante la Depresión"[8]. La política del gobierno estadounidense, al menos durante una breve temporada, admitió que existía cierta afinidad entre las bellas artes y el trabajo artesanal que practicaba Shahn: el arte podía ser un trabajo útil, remunerado con un salario digno.

Shahn entró en contacto con la práctica y la política de la pintura mural cuando colaboró con el equipo de asistentes de Rivera en el frustrado proyecto mural que le encargaron al artista mexicano para el Rockefeller Center en 1933. Ahí aprendió —siguiendo el ejemplo de un gran maestro— a crear composiciones a escala mural y la técnica de la pintura al fresco, pero también fue testigo del deterioro de las relaciones profesionales entre un artista y un mecenas con ideologías políticas opuestas. El mural de Rivera fue censurado (y después destruido) cuando se descubrió que incluía un retrato del líder comunista Vladímir Lenin. Shahn realizaría después su propio mural al fresco, con gran éxito, por encargo de la RA, en Jersey Homesteads,

7. Para una visión más detallada de los paisajes mineros, véase Thomas G. Andrews, *Killing for Coal: America's Deadliest Labor War*, Cambridge, Harvard University Press, 2008, p. 125.

8. Citas extraídas de George Biddle, "An Art Renascence Under Federal Patronage", en *Scribner's Magazine*, vol. 93, nº 5, 9 de mayo de 1933, pp. 428, 430.

la ciudad cooperativa que el New Deal había construido para alojar a los trabajadores del textil judíos y el lugar donde la familia Shahn fijó su residencia en 1939 y donde viviría hasta el fin de los días del artista. En ese mural pintó escenas de la emigración de los judíos de la Europa del Este a Estados Unidos, entremezcladas con algunos episodios destacados de la historia del sindicalismo, dos fenómenos decisivos para la fundación de la ciudad. Basándose en estas experiencias, Shahn también utilizaría el tema de los trabajadores como fundamento de los dos codiciados proyectos murales que le encargó la U. S. Treasury Section of Fine Arts [Sección de Bellas Artes del Departamento del Tesoro de Estados Unidos][9].

En el mural *Resources of America* [Recursos de Estados Unidos, 1938-1939] que pintó en colaboración con Bryson, las imponentes figuras de los obreros textiles, los recolectores de frutas y de algodón y los ingenieros, dominan los grandes paneles del vestíbulo principal de la Oficina Central de Correos del Bronx. En *The Meaning of Social Security* [El significado de la Seguridad Social, 1940-1942, pp. 140-141, 143], las escenas de desempleo e indigencia dan paso a la creación de infraestructuras y la promoción de mejoras sociales del New Deal, que ocupan los pasillos principales del que fue (durante una breve temporada) el Edificio de la Seguridad Social en Washington, D. C. La creación artística en espacios públicos, con financiación federal, llevaba aparejadas ciertas exigencias, expectativas y controversias: la cita de Walt Whitman que Shahn eligió para su mural del Bronx fue censurada y en su mural de la Seguridad Social se ensalzaban algunas virtudes del New Deal que eran ficticias. Para muchos artistas de izquierdas, estas condiciones creaban tensiones insalvables que les impedían desarrollar un arte que reflejara la lucha de clases. Para otros pintores de la época, la cultura burocrática y colectiva del mecenazgo federal estaba reñida con la expresión artística individualista. Shahn, por el contrario, se sentía relativamente cómodo y realizado en este entorno, y era perfectamente capaz de adaptarse a estas estructuras y restricciones para realizar proyectos murales importantes. En 1942, una vez terminado su mural sobre la Seguridad Social, Shahn aportaría ese mismo espíritu colaborativo para trabajar conforme a las limitaciones del gobierno como Oficial Superior de Relaciones en la Graphics Division of the Office of War Information [División de Gráficos de la Oficina de Información de Guerra, OWI], aunque allí se acabaría sintiendo frustrado al enfrentarse al "laberinto de contradicciones" y a las nimiedades burocráticas tan características del trabajo administrativo[10].

Resources of America y *The Meaning of Social Security* no requerían un compromiso político de base por parte de Shahn. Aunque colaboró con la revista radical *Art Front* y participó en algunas actividades del Frente Popular relacionadas con el Partido Comunista de Estados Unidos, sus ideas políticas se alineaban con el "intervencionismo" y el "progresismo" de los proyectos de obras públicas que se desarrollaron en los primeros tiempos del New Deal, y sentía un profundo respeto por Roosevelt[11]. Es más, el compromiso de Shahn con el movimiento obrero se basaba en un arraigado sentimiento intergeneracional, una conexión personal, visceral con el trabajo y con los trabajadores que excedía los límites de la política formal. La esencia de su visión del trabajo se podía expresar en el marco de un encargo oficial, como se revela en *The Riveter* [El remachador, 1938], el estudio que creó para su mural del Bronx. A través de la armonía tonal entre el cuerpo del obrero negro y su mono funcional, el hombre se funde con su propio trabajo. Su firme antebrazo crea una línea de fuerza que se transmite a la herramienta eléctrica que sujeta con gran precisión: es el resultado de un ejercicio de concentración constante en el que la mano y la mirada se entrelazan. Se trata de un valioso trabajo mental y manual que expresa con orgullo la integridad de la persona que lo realiza. El obrero debe ser valorado, elevado hasta la escala descomunal de los altos techos de la Oficina Central de Correos del Bronx, aunque se sitúa por debajo del encorvado recolector de algodón y del ingeniero que desempeña sus labores administrativas en otros paneles de esta obra. El conjunto de la composición se equilibra gracias a la línea delicada pero intencionada de Shahn, imbuida de la misma devoción por el trabajo artesanal que muestra el remachador[12]. Las representaciones del trabajo del New Deal de Shahn encajan con la corriente de pensamiento populista que Michael Kazin ha definido como "produccionismo": una emotiva apuesta por el trabajo industrial y agrícola que se convirtió en moneda común para la totalidad del espectro político estadounidense durante gran parte del siglo XX[13].

9. Véase Diana L. Linden, *Ben Shahn's New Deal Murals: Jewish Identity in the American Scene,* Detroit, Wayne State University Press, 2015.

10. Howard Greenfeld, *Ben Shahn: An Artist's Life,* Nueva York, Random House, 1998, pp. 188, 193.

11. Warren Carter, *Figuring the New Deal: Publics and Ideology in Treasury Section Painting and Sculpture in Washington, D.C., 1934-1943*, tesis doctoral, University College London, 2013, p. 242.

12. Véase John Fagg, "Unit and Gross: Picturing Individual Workers and Collective Labor", en David C. Ward y Dorothy Moss, *The Sweat of Their Face: Portraying American Workers,* Washington, D. C., Smithsonian Books, 2017, pp. 45-46.

13. Michael Kazin, *The Populist Persuasion: An American History,* Ithaca, Cornell University Press, 1994.

Crear un arte *sobre* los trabajadores y *para* los trabajadores no era, sin embargo, una tarea exenta de dificultades. Aunque Biddle podía cartearse directamente con Roosevelt porque habían sido compañeros de clase en la prestigiosa Croton School y opinar despreocupadamente sobre el arte, el trabajo y la revolución social, Shahn —que se había criado en un barrio de clase obrera como Brooklyn y nunca había dejado de relacionarse con los trabajadores— adoptaba una perspectiva realista, por momentos cínica. Los obreros de la construcción que parecían fascinados por el mural que había pintado Rivera para el Rockefeller Center le habían asegurado que, aun así, estaban dispuestos a destruirlo, porque ellos "hacían lo que fuera por un jornal y medio". Un día que se pasó a echarle un vistazo a *Resources of America*, Shahn le preguntó al jefe de cuadrilla de la Oficina Central de Correos del Bronx si le gustaba el mural. "No demasiado, pero me parece bien que haya puesto usted a todos esos tíos con monos ahí arriba, en las paredes", fue su respuesta. "Me ayuda a organizar al personal que trabaja en el edificio. Les hace sentirse importantes"[14]. Esto no era exactamente a lo que se refería Rivera cuando hablaba del arte "importante para el proletariado", y ese tipo de respuestas, que salpicaban los recuerdos que Shahn conservaba de aquella época, le debieron de llevar a preguntarse por la accesibilidad de sus murales y si habían sido concebidos verdaderamente *para* los trabajadores *sobre* los que trataban.

Estas cuestiones se volvieron aún más acuciantes cuando Shahn empezó a trabajar conforme a la lógica más instrumental de las comunicaciones públicas y las campañas políticas, primero para la OWI y después para el Congress of Industrial Organizations-Political Action Committee [Comité de Acción Política del Congreso de Organizaciones Industriales, CIO-PAC]. Mientras que las jerarquías y la política interna de la OWI habían puesto a prueba la capacidad de Shahn para crear arte en un marco institucional, los proyectos del CIO-PAC fueron más bien un acto de amor —sobre todo durante la campaña de 1944 para la reelección de Roosevelt—, en el que su lealtad política al presidente se alió con la representación visual del trabajo y los trabajadores. En su cartel más famoso para el CIO-PAC, *For Full Employment After the War, Register, Vote* [Por el pleno empleo después de la guerra, regístrate, vota, 1944, p. 187 arr.], Shahn utilizó imágenes y métodos de trabajo que ya había empleado con anterioridad. Seleccionó de sus archivos una fotografía de soldadores de barcos que había realizado Alfred T. Palmer para la OWI y la reutilizó para la campaña política (p. 186). Como ha demostrado Laura Katzman, Shahn sustituyó uno de los soldadores blancos que aparecían en la fotografía original por un obrero negro (de otra fotografía), para representar un equipo de trabajo diverso y unificado, un objetivo aún por cumplir del movimiento sindical y del partido demócrata[15]. (La imagen interracial fue rechazada y se sustituyó por otro cartel anterior de la OWI.) La controversia que generó el parecido del soldador blanco con Roosevelt revelaba lo necesaria que era la claridad a la hora de comunicar un mensaje político. De hecho, Shahn condensaría, e incluso simplificaría, los motivos obreros en otros carteles del CIO-PAC, como *For All These Rights We've Just Begun to Fight* [Por todos estos derechos ya hemos empezado a luchar, 1946, p. 194], en la que el puño de un obrero se alza en medio de una densa maraña de eslóganes y pancartas[16].

Las enérgicas imágenes de activos obreros del New Deal y de la guerra que concibió Shahn no coincidían con su propia experiencia laboral. Él era un documentalista con instinto que trataba directamente con las personas que fotografiaba, y por tanto era consciente de la escasez y la fugacidad de los periodos de productividad, los momentos de solidaridad y las oportunidades para enorgullecerse por el trabajo bien hecho. Además de sus proyectos murales, desarrolló un tipo de pintura de caballete que él describía como "realismo personal" y que expuso con el título de *Sunday Paintings* [Pinturas de domingo]. Este nombre evocaba tanto el contraste de estas obras de arte con los encargos oficiales como su estética inspirada en el arte amateur o "popular". En obras como *Puddlers' Sunday* [El domingo de los pudeladores, 1937 o 1938, fig. 3] y *Sunday Morning* [Domingo por la mañana, ca. 1938-1943, p. 120], vemos trabajadores de pie o sentados, cruzados de brazos, sin hacer nada, en un entorno decadente que acentúa su inactividad. En ambas obras Shahn reutiliza elementos de las fotografías que realizó para la RA; *Puddlers' Sunday* está basada en una instantánea perteneciente a una serie sobre obreros en huelga (figs. 1-2). Aquí, el contexto original de la fotografía —los violentos enfrentamientos entre manifestantes y esquiroles en la huelga de Little Steel, que tuvo lugar en julio de 1937 en Ohio— se omite en gran medida, sepultado bajo la banalidad de una escena que parece más bien

14. Ben Shahn, "Artist's Statement", óp. cit., p. 53; John D. Morse, "Ben Shahn: An Interview", óp. cit., p. 140.

15. Laura Katzman, "Source Matters: Ben Shahn and the Archive", en *Archives of American Art Journal*, vol. 54, nº 2, otoño de 2015, pp. 21-25. Véase John Ott, "Graphic Consciousness: The Visual Cultures of Integrated Industrial Unions at Midcentury", en *American Quarterly*, vol. 66, nº 4, diciembre de 2014, pp. 883-917.

16. Para la obra que creó Shahn para el CIO-PAC, véase Frances K. Pohl, *Ben Shahn: New Deal Artist in a Cold War Climate, 1947-1954,* Austin, University of Texas Press, 1989, pp. 9-33.

una excursión al campo de los obreros[17]. "Están todos de brazos cruzados, alicaídos, tristes", observaba un crítico al contemplar estas *Sunday Paintings* expuestas en la Julien Levy Gallery en la primavera de 1940, "como si estuvieran esperando a que les sucediera algo, y ese algo que va a suceder no parece demasiado alentador, por cierto"[18]. En la época de la Depresión, esta era la realidad de los parados que cobraban subsidios y de los obreros despedidos, y también la de los estibadores y los recolectores de algodón que tenían que esperar a que les contrataran para trabajar durante una jornada, por no hablar de los sedentarios empleados del gobierno que aguardaban una eternidad hasta que les llamaba el jefe de turno. Incluso el propio acto de hacer huelga significaba a menudo pasar el rato sin hacer nada[19].

La espera inherente al trabajo también fue la base para la serie de pinturas que Shahn creó a partir de sus ilustraciones del artículo que publicó John Bartlow Martin en *Harper's Magazine* en 1948 sobre un accidente en una mina de Centralia, Illinois[20]. Durante la posguerra, Shahn empezó a colaborar con revistas de gran tirada y a ilustrar anuncios para empresas como la Container Corporation of America y la Columbia Broadcasting Company (CBS), dos vías alternativas para seguir trabajando como artista una vez que se interrumpió el patrocinio federal y su relación con el CIO-PAC entró en declive. Shahn era muy escrupuloso al seleccionar las condiciones de estos proyectos y se decantaba por los que encajaban mejor con sus convicciones personales y políticas, de ahí su interés por la obra de Martin.

Para instruir a los lectores en la micropolítica de las relaciones industriales, Martin contaba con todo detalle cómo la apatía y la indiferencia de los burócratas ante el relajamiento de las medidas de seguridad de la mina había conducido a la acumulación de polvillo de carbón que, a su vez, había provocado la explosión que se había cobrado ciento once vidas. El extenso artículo analizaba el anodino discurso que había utilizado la empresa, el sindicato y las autoridades locales para pasarse el muerto unos a otros, el ferviente alegato de los mineros que, en una carta de denuncia, suplicaban que les "salvaran la vida", y el mensaje fatalista de las desconsoladas familias que habían perdido a algún pariente. La respuesta de Shahn, un estallido de creatividad que dio lugar a más de cien dibujos lineales, de los cuales *Harper's* utilizó veinticuatro, marcó el comienzo de una relación temporal de trabajo y amistad con Martin. Su visión de los trabajadores y del Estado encajaba a la perfección con la amplitud de miras de Shahn, que trascendía la sesgada política sindical. Este reportaje, que había requerido cien dibujos y era el más extenso que *Harper's* había publicado hasta entonces, contrastaba radicalmente con los breves eslóganes y la reducida imaginería de los carteles de la CIO-PAC. Además, Martin no se reprimía a la hora de acusar a los United Mine Workers of America [Mineros Unidos de Estados Unidos] de formar parte de ese "organismo gigantesco, inabarcable e insensato" en el que ningún individuo y ninguna entidad asumía responsabilidades ni se decidía a clausurar la mina[21].

En los dibujos lineales de Shahn encontramos retratos esquemáticos de las figuras clave de la historia, en un estilo similar al que ya había utilizado en la serie sobre el caso Dreyfus (pp. 65-69). La imagen de un minero muerto es la referencia visual que nos guía a través de la maraña de acrónimos y agencias en la que nos sumerge la investigación de Martin. El sencillo santuario que una mujer ha levantado en memoria de su marido y su hijo muertos ilustra el fatalismo popular de la comunidad minera. "Mi mujer nació en un país minero y yo he bajado a la mina en varias ocasiones", explicaba Shahn en una entrevista, y todas las experiencias que había acumulado en ese ámbito se plasmaron en este trabajo[22]. Pero también reutilizó sus propias fotografías, las de otros documentalistas del New Deal, y algunas de la revista *Life*. Los dibujos y sus fuentes textuales y fotográficas sirvieron de base, a su vez, para una serie de pinturas sobre el mundo de la minería. *Miners' Wives* [Las esposas de los mineros, ca. 1948, fig. 4] —una obra en la que unas mujeres esperan noticias de lo que ha sucedido bajo tierra con la ropa de sus seres queridos tendida sobre sus cabezas— está basada en un dibujo de la mina que procedía a su vez de una fotografía de *Life*. Las manos retorcidas de la mujer del centro son las del personaje que espera impaciente en uno de los dibujos lineales de Shahn. Y su expresión estoica, con los labios apretados, se corresponde con el contenido del artículo de Martin, en el que una de las mujeres de los mineros le contaba que "los accidentes suceden, parece que tuviera que ser así", mientras el "organismo gigantesco, inabarcable e insensato" de la burocracia se plasma en los hombres trajeados vueltos de espaldas y, metafóricamente, en la inmensa

17. Las fotografías no oficiales, identificadas y analizadas por Katzman, que Shahn realizó para la RA a partir de otras de los Archives of American Art Negatives, se encuentran en Harvard Art Museums. Véase Laura Katzman, "Source Matters", óp. cit., pp. 19-20, 33.

18. Citado en Selden Rodman, *Portrait of the Artist as an American, Ben Shahn: A Biography in Pictures*, Nueva York, Harper & Brothers, 1951, p. 77.

19. Para las *Sunday Paintings*, véase John Fagg, *Re-envisioning the Everyday: American Genre Scenes, 1905-1945,* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2023, pp. 159-197.

20. John Bartlow Martin, "The Blast in Centralia No. 5: A Mine Disaster No One Stopped", en *Harper's Magazine*, vol. 196, nº 1.174, marzo de 1948, pp. 193-220.

21. Ibíd., p. 219.

22. "Interview (1957): Ben Shahn and Nadya Aisenberg", en *Ben Shahn*, John D. Morse (ed.), Londres, Secker & Warburg, 1972, p. 55.

1 y 2
Untitled (Steel Strike, Warren, Ohio)
[Sin título (Huelga en la acerería, Warren, Ohio)], verano de 1937

3
Puddlers' Sunday [El domingo de los pudeladores], 1937 o 1938

4
Miners' Wives [Las esposas de los mineros], ca. 1948

pared de ladrillo[23]. Aunque es imposible identificar estas fuentes específicas sin llevar a cabo una labor de investigación, el éxito de *Miners' Wives* reside en que los distintos estratos de la interpretación de Shahn, basados en su profundo conocimiento del mundo obrero, constituyen una presencia tangible en la propia pintura.

En febrero de 1948, poco después de terminar las ilustraciones de *Harper's*, Shahn asistió al National Inter-Collegiate Arts Conference [Congreso Nacional Interuniversitario de las Artes] del Vassar College. Allí explicó que "tenía varias profesiones. Su fuente de ingresos es el cultivo de la patata, y no se dedica únicamente a trabajar con el pincel y el caballete". Posiblemente se refería a las cooperativas de trabajadores de Jersey Homesteads o comparaba, irónicamente, las ilustraciones que había realizado para el CIO-PAC y para algunas empresas comerciales con las rudimentarias tareas agrícolas. En cualquier caso, está claro que Shahn quería proyectar una imagen de hombre trabajador ante los estudiantes de la Universidad de Yale, Princeton y Harvard. A continuación, cuando le preguntaron cuál era "la cuestión más importante para el artista actual", parece ser que respondió: "¿Qué tengo que hacer para alimentarme a mí mismo y a mi familia?"[24].

La conferencia de Vassar fue uno de los primeros de los innumerables contactos que Shahn establecería con las selectas universidades del nordeste de Estados Unidos, una relación que culminó con la obtención de la cátedra Charles Eliot Norton de Harvard en 1956. En esa época, Shahn trabó amistad con algunos académicos, como los historiadores del arte del Smith College Oliver Larkin y Edgar Wind; impartió clases en el Black Mountain College; y participó, en diversos sentidos, en el movimiento de desplazamiento —o de repliegue— de los intelectuales de izquierdas hacia el mundo académico. "Siempre ha existido cierto tipo de mecenazgo, y me temo que siempre existirá", explicaba Shahn en una entrevista en 1957. "Quiérase o no, las universidades se están convirtiendo en mecenas, puede que no desde un punto de vista conceptual, pero sí en un sentido económico"[25]. Aunque la relación con esos círculos le hizo alejarse aún más de sus raíces obreras, Shahn compensaba ese distanciamiento con la vida que llevaba en el barrio donde vivió durante tantos años, Jersey Homesteads (que en 1945 pasó a llamarse Roosevelt), aunque esta zona también experimentó numerosos cambios, pues muchos de los trabajadores judíos del textil reasentados allí acabaron regresando a Nueva York y fueron sustituidos por familias jóvenes y artistas atraídos por el entorno bucólico y los precios asequibles de la vivienda, así como por la presencia del propio Shahn[26]. Este, que no veía con buenos ojos este cambio de rumbo, les recomendaba a los alumnos de Harvard que querían convertirse en artistas: "Empezad a trabajar en un patatal; o como mecánicos en un taller de coches. Pero cuando lo hagáis, fijaos bien en el aspecto y en el tacto de la tierra y de todas las cosas que pasen por vuestras manos, sí, incluso en los de las patatas. Y si estáis trabajando en un taller de coches, fijaos en el olor de la gasolina y del aceite y de los neumáticos quemados"[27]. Inventor inconsciente de la costumbre estudiantil de tomarse un año sabático antes de comenzar los estudios superiores, Shahn alentaba a sus alumnos a experimentar las sensaciones prácticas y olfativas del trabajo manual, como si quisiera inculcar en los graduados de las universidades de la Ivy League la identificación con el mundo obrero que le había servido de fuente de inspiración inagotable para su propio arte.

Después de la guerra, la experiencia de la migración y de la lucha colectiva que había moldeado la visión artística de Shahn, la solidaridad entre los obreros fraguada en la línea de producción y promovida por el sindicalismo en los años de entreguerras, e incluso la propia naturaleza de los trabajos agrícolas e industriales cualificados que el artista había representado en los murales del New Deal, empezaron a convertirse en los recuerdos de los ancianos y en el material de los libros de historia. Si bien el público que contemplaba su arte a mediados del siglo XX empezaba a considerar que el mundo obrero de Shahn era algo muy lejano, hoy en día, para nosotros, existe una brecha de entendimiento. En lugar de caer en ese tipo de nostalgia que convierte la tela vaquera y los monos de los años treinta en una tendencia contemporánea de moda masculina, podríamos concentrarnos en la capacidad de Shahn para adaptarse a diferentes medios, climas políticos y contextos creativos sin renunciar a su compromiso esencial con los valores del trabajo y de los trabajadores. Unos valores que pueden adaptarse después fructíferamente a la naturaleza cambiante, variada y global del trabajo en la época actual.

23. John Bartlow Martin, óp. cit., pp. 220, 219.

24. Carol DeCamp, "DeCamp Discusses Cage, Shahn; Their Approach to Art", en *The Vassar Chronicle*, 6 de marzo de 1948, pp. 3, 6.

25. "Interview (1957): Ben Shahn and Nadya Aisenberg", óp. cit., p. 47.

26. Véase, Edwin Rosskam, *Roosevelt, New Jersey: Big Dreams in a Small Town and What Time Did to Them*, Nueva York, Grossman Publishers, 1972.

27. Ben Shahn, *The Shape of Content*, Cambridge, Harvard University Press, 1957, p. 113.

DIGNIDAD, DESESPERACIÓN, URGENCIA: BEN SHAHN Y EL CARTELISMO DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Christof Decker

> "Durante la última guerra, la obra de los artistas estadounidenses se aprovechó de manera eficaz para cumplir con los objetivos bélicos. De hecho, los artistas nos identificamos tanto con nuestra causa que, en algunos casos, los carteles y las ilustraciones de guerra superaron los límites de su función práctica inmediata para alcanzar la universalidad y la pasión del arte más genuino y elevado." Ben Shahn, 1952[1].

INTRODUCCIÓN

Durante la Segunda Guerra Mundial, la comunicación visual estuvo determinada, entre otros tipos de medios de comunicación de masas, por las películas, revistas ilustradas y periódicos. Dentro de este conjunto, los carteles desempeñaron una función especial. Empleaban formas y colores dinámicos, se producían con rapidez y en gran cantidad, se imprimían en formatos descomunales y se mostraban en espacios públicos. Los carteles, inmediatamente visibles y prolíferos en muchos casos, podían llegar a apoderarse de la esfera pública e influir en la manera de pensar del gran público. Estas características, sumadas a su capacidad para sintetizar ideas complejas y transformarlas en combinaciones reconocibles de imágenes y texto, convirtieron los carteles de la guerra en los precursores de la cultura actual de los memes. Sin embargo, durante la década de 1940 los carteles formaban parte de un universo de comunicación visual con un ritmo más lento, y su potencial artístico —tal y como se aprecia en la obra de artistas gráficos como Ben Shahn— era un debate animado dentro del mundo del arte.

En Estados Unidos el cartelismo había evolucionado a lo largo de la historia en los ámbitos de la publicidad y la política. Pero cuando empezó la Segunda Guerra Mundial con la invasión de Polonia por parte de Alemania el 1 de septiembre de 1939, Estados Unidos se encontraba rezagado en comparación con otros países en la creación de carteles con contenido visual o propagandístico. En Gran Bretaña, Alemania, Italia, la Unión Soviética y España, la radicalización política y el extremismo de la década de 1930, sumados al

estallido de la guerra, habían generado un flujo constante de carteles. En particular, los regímenes autoritarios desarrollaron nuevos diseños con el fin de atraer a un público que no solo se informaba a través de los periódicos sino que además buscaba vínculos afectivos en los carteles, las fotografías, las películas y las concentraciones multitudinarias en espacios públicos. En Alemania, la imagen pública de Adolf Hitler se forjó a través de una serie de campañas que le presentaban como un salvador, un guerrero, o como el líder de la nación alemana. Del mismo modo, la persecución de la población judía se promocionó con ayuda de campañas de carteles. Estas obras se basaban en tropos antisemitas muy arraigados, como el del "judío eterno" (que en 1937 dio lugar a una exposición anunciada con un famoso cartel), y en la puesta al día de otros estereotipos. En una serie de carteles que se creó en 1942 en respuesta a la incorporación de Estados Unidos a la guerra el 7 de diciembre de 1941, los sentimientos antiamericanos se combinaban con el antisemitismo para perpetuar el mito de que la sociedad estadounidense estaba dominada por los judíos. En carteles como *Kultur* la fotografía y la caricatura se mezclaban para afirmar que las finanzas, los medios de comunicación y la cultura estaban *verjudet* ("judaizados"), un ejemplo paradigmático del lenguaje del odio nazi[2]. La élite autoritaria de Alemania, el régimen fascista de Italia y los líderes comunistas de la Unión Soviética favorecieron el desarrollo de tendencias de cartelismo basadas en las respectivas ideologías políticas de cada país, como hicieron en España las facciones republicana y nacional durante la Guerra Civil. La producción de carteles políticos radicales promovida por el estado también generó innovadoras réplicas visuales que dieron lugar a obras antifascistas como *Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech* [Adolfo, el superhombre: traga oro y vomita basura, 1932, fig. 1] de John Heartfield[3].

Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, los gobiernos europeos reaccionaron inmediatamente y empezaron a producir carteles, mientras que las instituciones estadounidenses se dieron cuenta de que tenían que desarrollar proyectos artísticos propios cuanto antes[4]. Un buen ejemplo fue la exposición *Posters for Defense* [Carteles para la defensa] que tuvo lugar en 1941 en The Museum of Modern Art (MoMA), en Nueva York. Allí se mostraron los carteles que se habían utilizado en Gran Bretaña en la campaña solidaria de la población civil aliada durante la guerra, y la muestra sirvió de inspiración para uno de los numerosos concursos que se organizaron en Estados Unidos para promover la creación de carteles a escala nacional. Estados Unidos no podía seguir inspirándose en modelos publicitarios, en antiguos diseños de la Primera Guerra Mundial y en el arte europeo. Los gustos del público habían cambiado y, como se explicaba en el *Bulletin* del MoMA, el cartelismo tenía que adaptarse a unos criterios estéticos más elevados[5]. Varias agencias gubernamentales y compañías industriales privadas concedieron prioridad a la funcionalidad, y crearon carteles que promocionaban las necesidades de la guerra: la economía de los recursos, el impulso de la producción militar y la prevención contra las amenazas a la seguridad nacional, como se puede apreciar, por ejemplo, en el cartel *Someone Talked!* [¡Alguien ha hablado de más!], 1942, fig. 2) de Henry Koerner[6]. Pero pronto se demostró que para seguir produciendo carteles había que centralizar la labor a través de la Office of War Information [Oficina de Información de Guerra, OWI] y centrarse en problemas más complejos para que el público pudiera diferenciar con facilidad a los aliados y a los enemigos, y para forjar una imagen atractiva de la nación estadounidense en el llamado *home front* [frente interno] con la cual los ciudadanos se pudieran identificar.

BEN SHAHN Y LA OFFICE OF WAR INFORMATION

Shahn se unió a la Graphics Division [División de Artes Gráficas] de la OWI en el otoño de 1942, un momento decisivo de la guerra en el que tuvieron lugar importantes batallas en Europa y en Asia y se sistematizó la persecución de la población judía en todos los territorios europeos ocupados por los nazis. Shahn participó en varias campañas con carteles y folletos para la OWI y para otros organismos afines. Sin embargo, cuando

1. Ben Shahn, "The Future of the Creative Arts", en *University of Buffalo Studies*, vol. 19, nº 4, febrero de 1952, p. 125.

2. El cartel muestra al letrista de Broadway Mack Gordon —una adaptación de una fotografía que aparecía en el folleto antisemita *Die Juden in USA*, Berlín, Franz Eher Verlag, 1941—. Un ejemplar de arte moderno aparece colgado junto a una enrevesada estatua de Jesús y María, dos ejemplos caricaturescos de lo que los nazis consideraban "arte degenerado". La literatura populachera se muestra también, así como una imagen de un músico afroamericano. "Kultur", entre comillas, es una expresión que hace referencia al cliché extendido antes de la época nazi según el cual la cultura estadounidense era inmoral y vulgar.

3. Heartfield llevó a cabo una deconstrucción de la terminología nazi, en este caso de la palabra "Übermensch". Una placa de rayos X revela que Hitler es un impostor y un mentiroso, controlado por fuerzas aparentemente invisibles pero muy poderosas. Véase David King y Ernst Volland, *John Heartfield: Laughter is a Devastating Weapon*, Londres, Tate Publishing, 2015, pp. 86-87.

4. Para la historia del cartelismo, véase G. H. Gregory (ed.), *Posters of World War II*, Nueva York, Gramercy Books, 1993; Peter Darman, *Posters of World War II: Allied and Axis Propaganda, 1939-1945*, Barnsley, Pen & Sword Military, 2011; y Steven Luckert y Susan D. Bachrach, *State of Deception: The Power of Nazi Propaganda*, Washington, D. C., United States Holocaust Memorial Museum, 2011.

5. Véase "Posters for Defense", en *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. 8, nº 6, septiembre de 1941, pp. 3-8.

6. El cartel de Koerner combina inteligentemente la pequeñez del proverbial "hombre de la calle" con un descomunal y culpabilizador dedo índice. El titular del periódico permitía a Koerner, que había llegado a Estados Unidos huyendo de Austria, expresar su idea de una manera profundamente comprimida. El cartel ganó en 1942 el primer premio de un concurso patrocinado por Artists for Victory, el Council for Democracy y el MoMA.

abandonó la OWI en el verano de 1943, solo se habían puesto en circulación dos de sus carteles, y concibió otros proyectos que no llegaron a prosperar[7]. Las convicciones políticas de Shahn —sus ideas progresistas y humanistas— no siempre eran compatibles con la línea oficial de la OWI. Además, su planteamiento de la creación artística, basado en la autonomía y en la visión subjetiva del artista, chocaba enseguida con los procedimientos institucionales que en última instancia seguían el modelo comercial de los departamentos de publicidad de las empresas privadas[8]. Con todo, la etapa de Shahn en la OWI fue un momento de transición decisivo en su trayectoria artística en el que conoció a importantes personajes del mundo de los medios de comunicación —como Francis E. Brennan (director de arte de la revista *Fortune*) y William Golden (director de arte de la cadena CBS)— con los que seguiría colaborando después de la guerra.

Según recordaba Shahn después de la prematura muerte de Golden, al poco tiempo de empezar a trabajar para la OWI ambos mantuvieron una conversación para intentar definir la naturaleza de un buen cartel de guerra: "No tiene que ser complicado ni sutil. Estamos de acuerdo. El objetivo es demasiado serio para caer en la sutileza. Debe tener dignidad, desesperación, urgencia. Estamos de acuerdo. Tiene que ser imperturbablemente serio; estamos de acuerdo"[9]. Estas ideas formaban parte del esfuerzo general de la OWI por definir la comunicación visual desde una perspectiva estadounidense[10]. Parece ser que la intención era descartar dos tendencias europeas muy influyentes que habían surgido en el clima del extremismo político: la propaganda de incitación al odio del régimen nazi y la sátira mordaz de la escuela antinazi de Heartfield. Y, sin embargo, si bien la dignidad, la desesperación, la urgencia y la seriedad constituían una forma de retórica visual que reconocía al público como a un ser humano, lo que no estaba tan claro era el aspecto que debía adoptar esta idea *democrática* de propaganda para convertirse en una herramienta de comunicación efectiva. Repasar tanto los proyectos de Shahn que llegaron a prosperar como sus propuestas fallidas nos permitirá, por tanto, estudiar cómo se desarrolló esta búsqueda de una variedad de cartelismo compleja, exigente, urgente y apropiada en una fase crucial de la Segunda Guerra Mundial.

LAS ATROCIDADES DE LÍDICE

This is Nazi Brutality [He aquí la brutalidad nazi, 1942, p. 144] es el primer cartel de Shahn que se utilizó durante la guerra, y refleja la reacción del artista a la noticia de la destrucción de la ciudad de Lídice, Checoslovaquia (la actual República Checa) el 10 de junio de 1942. En represalia por el asesinato en Praga del Protector del Reich de Bohemia y Moravia Reinhard Heydrich, varias unidades del ejército alemán perpetraron una terrible matanza en Lídice. Lo peor fue que los militares alemanes no trataron de ocultar estas atrocidades sino que las dieron a conocer en un comunicado público, un texto que ocupa un lugar destacado en el cartel de Shahn. La obra muestra a un encapuchado anónimo, con traje negro, frente a un paredón de ladrillo rojo, esposado y con los puños cerrados como símbolo de desesperación y resistencia. La vista desde abajo guía la mirada del observador hasta la cinta de teletipo de "Radio Berlin" que muestra la "brutalidad nazi". La brutalidad reside tanto en el acto de asesinar a cientos de civiles inocentes como en la difusión pública del crimen. Aunque el paredón de ladrillo no ocupa todo el fondo y permite contemplar un pedazo de cielo azul al otro lado, también delimita el espacio donde el hombre va a ser fusilado. El muro de ladrillo exquisitamente pintado, un elemento característico de la obra de Shahn, crea una sensación de aprisionamiento. Un trozo de tela impenetrable forma la enorme y asfixiante capucha que cubre la cabeza del hombre, e invita al observador a imaginar la expresión de horror en su rostro, pues da la sensación de que nos mira directamente.

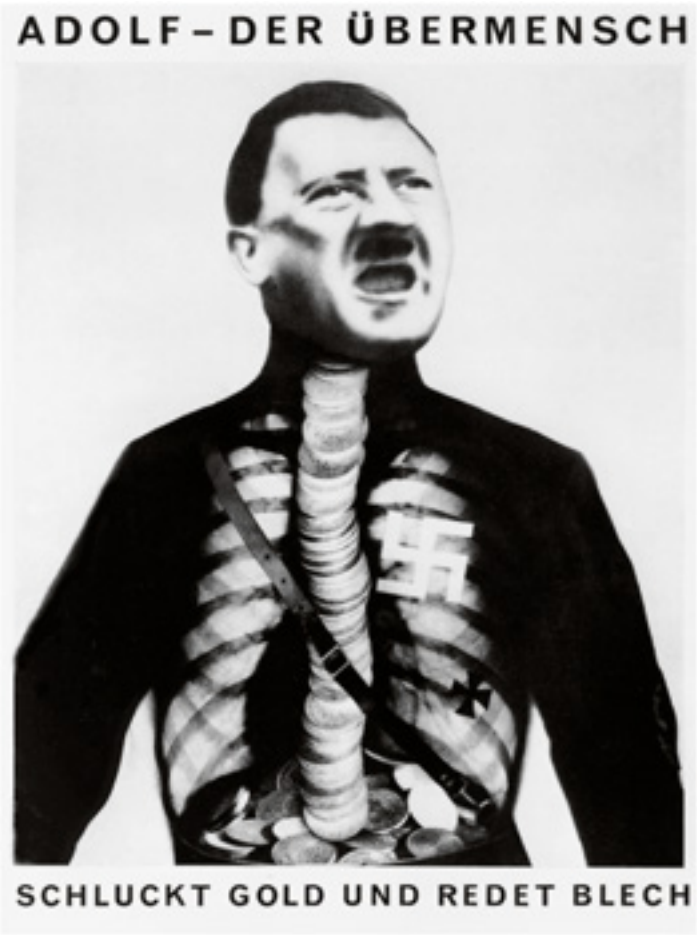
La combinación de elementos textuales, figurativos y estéticos convierten a *This is Nazi Brutality* en un ejemplo perfecto de la idea del cartel de guerra que Shahn y Golden habían definido juntos. La sensación de urgencia reside en la contemporaneidad de la represalia nazi, y la terrorífica desesperación en el destino de la víctima de esos crímenes

7. Para un estudio minucioso de la labor de Shahn en la OWI, véase Christof Decker, "Fighting for a Free World: Ben Shahn and the Art of the War Poster", en *American Art*, vol. 33, nº 2, verano de 2019, pp. 84-105. Shahn también trabajó para la Office of the Coordinator of Inter-American Affairs [Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos], contratado y en calidad de colaborador independiente, entre 1942 y 1945.

8. Para la colaboración de Shahn con la OWI, una época con frecuentes episodios tempestuosos, véase Howard Greenfeld, *Ben Shahn: An Artist's Life*, Nueva York, Random House, 1998, pp. 187-196. Para su traslado desde la OWI al CIO-PAC, véase Frances K. Pohl, *Ben Shahn*, San Francisco, Pomegranate, 1993, pp. 21-22, 68.

9. Ben Shahn, "Bill", en *The Visual Craft of William Golden*, Cipe Pineles Golden, Kurt Weihs y Robert Strunsky (eds.), Nueva York, George Braziller, 1962, p. 126.

10. Véase Christof Decker, "Fighting for a Free World", óp. cit., pp. 94-95.



1
John Heartfield
Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold uns redet Blech
[Adolfo, el superhombre: traga oro y vomita basura], 1932

2
Henry Koerner
Someone Talked! [¡Alguien ha hablado de más!], 1942

de guerra, que afronta una muerte cruel y sin sentido con los ojos vendados. El cartel pone de relieve la dignidad del hombre, a pesar de lo vulnerable que debe de sentirse en medio de ese terror inconmensurable. Bien vestido y erguido, expresa un último gesto de resistencia con su postura y sus manos, que se oponen desafiantes a los actos más malvados que puede cometer la humanidad.

LA AMENAZA DEL TRABAJO OBLIGATORIO

We French Workers Warn You… [Nosotros los obreros franceses os prevenimos…, 1942, p. 148 abajo] es el segundo cartel de Shahn que la OWI puso en circulación. En esta ocasión, Shahn representó de nuevo un suceso de actualidad, en este caso la noticia publicada en el *New York Times* el 14 de septiembre de 1942 en relación con la ley de trabajo obligatorio que había aprobado el gobierno de Vichy en colaboración con el régimen nazi[11]. Shahn pintó a cuatro obreros con las manos levantadas delante de un muro con el texto del decreto de Servicio del Trabajo Obligatorio de Vichy. Este comunicado público en letras negras sobre fondo rojo se presenta como una *mise en abyme*, un "texto dentro de otro texto" o un juego de significantes dentro de un texto. Las manos de los hombres y el lema del cartel cubren en parte el texto del decreto que, probablemente, estaba sacado de la traducción al inglés que publicó el *New York Times* (existe una pintura preparatoria con la misma escena [p. 148 arr.] pero sin el lema). "Todas las personas de sexo masculino entre los 18 y los 50 años de edad", rezaba el decreto, "y las personas solteras de sexo femenino entre los 21 y los 35 años pueden ser obligadas a ejecutar cualquier trabajo que el gobierno juzgue necesario en el interés superior de la nación"[12]. El lema de Shahn dice: "Nosotros, los obreros franceses, os prevenimos… la derrota supone esclavitud, hambruna, muerte". Por tanto, es posible que el artista interpretara el decreto del trabajo en el mismo sentido que el periódico, como un intento del gobierno alemán de requisar a la fuerza la mano de obra en Francia.

Los mensajes del cartel, sin embargo, son más ambiguos. Casi todos los obreros, que muestran rasgos similares, vuelven la espalda al observador y al decreto. La figura más visible, un obrero con mono blanco y gorra blanca y gris, mira inescrutablemente hacia lo lejos. El grupo entero parece congelado en el tiempo y en el espacio, y sus gestos colectivos evocan la resistencia (o quizás la rendición) en respuesta al comunicado oficial. Como suele ser característico en su obra, Shahn resalta las manos recias, perfectamente definidas pero inmensas, de los obreros, y una vez más incluye un pedacito de cielo azul al fondo. Mientras que la figura masculina encapuchada de *This is Nazi Brutality* representaba posiblemente a las víctimas de la masacre de Lídice, los hombres de *We French Workers Warn You* se muestran como una poderosa unidad que reivindica su participación, ansiosa por entrar en los anales de la historia. La escena, formulada como una advertencia, afirma que, para evitar la rendición, es necesario impedir la derrota por todos los medios. Una vez más, el gobierno nazi ha creado un espacio de terror reducido y oclusivo, pero en este caso, las figuras superpuestas de los obreros —el cuerpo y la voz colectivos del "nosotros"— transmiten una imagen de resistencia.

Aunque Shahn había discutido la idea de este cartel con Golden, su versión final difiere de manera considerable de lo que habían planeado juntos. Según recordaba Shahn, a Golden no le había gustado el resultado: "Cuando Bill vio lo que yo había hecho montó en cólera. No era lo que habíamos hablado ni lo que habíamos acordado. Pero yo me dije: si Bill espera que trabaje una y otra vez una idea que carece de valor visual y de validez, es que se ha equivocado de artista"[13]. Shahn utilizó un suceso de actualidad, el decreto de Vichy, para relacionarlo con los temas y los motivos habituales de su obra, y se mantuvo inflexible en su visión artística personal. En *We French Workers Warn You* encontramos la misma superposición de estratos visuales que en *This is Nazi Brutality*, pero es probable que el público estadounidense no estuviera demasiado familiarizado con el suceso representado. Era necesario hacer entender al observador de la época que el decreto de Vichy representaba una amenaza directa para los obreros franceses, que podían ser obligados a trabajar para el gobierno nazi. Una complicación añadida era que, en aquel

11. Lansing Warren, "Forced Labor Law at Vichy Opens Way to Supply Nazis", en *New York Times*, 14 de septiembre de 1942, pp. 1, 4.

12. "The Text of Vichy's Labor Decree", en *New York Times*, 14 de septiembre de 1942, p. 4.

13. Ben Shahn, "Bill", óp. cit., p. 126.

momento, Estados Unidos mantenía relaciones diplomáticas con el régimen de Vichy[14]. Pero parece ser que Shahn estaba convencido de que el cartel era el diseño más adecuado para resaltar la urgencia en relación con el decreto, la desesperación ante el trabajo obligatorio y la dignidad del gesto colectivo de las manos alzadas de los obreros, unidos en su respuesta a la amenaza contra su libertad[15].

LA IMAGEN DE LA FUERZA DE TRABAJO ESTADOUNIDENSE

Como demuestran estos dos carteles publicados que acabamos de analizar, Shahn diseñó algunas obras en reacción a los sucesos relacionados con la guerra en el extranjero. Pero también participó en campañas dirigidas a incrementar la producción bélica en Estados Unidos y a motivar a los trabajadores del país. *Our Manpower* [Nuestra fuerza de trabajo, ca. 1943, p. 187 abajo], un cartel que concibió para la OWI en colaboración con la poeta Muriel Rukeyser en la Graphics Division, fue uno de los frutos de estos esfuerzos y surgió en respuesta a ciertos informes que aseguraban que en algunas fábricas de Estados Unidos habían tenido lugar conflictos raciales entre los trabajadores[16]. En la composición de Shahn, basada en la pintura *Welders* [Soldadores, 1944, p. 187, arr.], aparecen dos soldadores vistos desde abajo. Los dos personajes estaban sacados de una serie de fotografías que había realizado Alfred T. Palmer para la OWI en diferentes astilleros y que Shahn había recopilado después para su archivo fotográfico[17]. Protegido con casco y gafas de seguridad, la figura del soldador blanco, con su mano bien visible, es la más grande de las dos, y está situada a la derecha, en primer plano, observando una estructura de acero que se refleja en los cristales de sus gafas. Detrás de él, a su lado, el soldador negro aparece sin gafas, para que podamos apreciar mejor su expresión de profunda concentración. Sobre el cielo azul claro, los obreros están muy próximos, pues forman un equipo que trabaja codo con codo en la actividad de producción armamentística.

Esta estrecha colaboración entre obreros blancos y negros en la campaña solidaria de la población civil estadounidense durante la guerra era visiblemente una de las principales ideas que Shahn quería destacar en su composición, un mensaje reforzado por el propio lema, que aludía a las disputas raciales que habían arruinado este esfuerzo: "Nuestra fuerza de trabajo: no podemos renunciar a una quinta parte de nuestro potencial por culpa de la discriminación". En la parte inferior del cartel se explicaba que la mano de obra del país estaba integrada por "12.900.000 negros, 4.800.000 judíos y 11.400.000 ciudadanos nacidos en el extranjero". Sin embargo, el gobierno de Estados Unidos no utilizó este cartel ni otro diseño similar titulado *A Need For All In The War, A place for all in the peace* [Una necesidad para todos en la guerra, un lugar para todos en la paz]. En última instancia, la OWI no aceptó esta propuesta de propaganda de inclusión —en la que Shahn y Rukeyser promovían la idea de la solidaridad interracial— dirigida al *home front*. Con el tiempo, la imagen de estos dos obreros se utilizó en una de las campañas de "Register, Vote" [Regístrate, vota] del Congress of Industrial Organizations-Political Action Committee [Comité de Acción Política del Congreso de Organizaciones Industriales, CIO-PAC], un organismo para el que Shahn trabajó después de abandonar la OWI. El lema que aparece debajo de los soldadores en el cartel sindical y le sirve de título es *For Full Employment After the War, Register, Vote* [Por el pleno empleo tras la guerra, regístrate, vota]. Está claro que la promoción de la dignidad de los trabajadores, en concreto de la cooperación interracial, requería un contexto político diferente para presentarse ante el público estadounidense.

LA NATURALEZA DEL ENEMIGO Y LA LUCHA POR LA LIBERTAD

Durante su etapa de la OWI, Shahn trabajó en una serie de carteles sobre el tema de la naturaleza del enemigo; este proyecto tampoco llegó a materializarse. Como se desprende de la correspondencia interna de la división, Shahn empezó a desarrollar esta idea a finales de 1942 con la intención de producir un conjunto de carteles sobre los actos de violencia del enemigo. En los carteles que presentó se combinaban imágenes de distintos artistas con diversos eslóganes, muchos de los cuales originaron diseños preliminares. En su pintura

14. Frances K. Pohl, *Ben Shahn: New Deal Artist in a Cold War Climate, 1947-1954*, Austin, University of Texas Press, 1989, p. 22.

15. En una obra relacionada con esta, aparentemente incompleta, *French Workers* [Obreros franceses, 1942, p. 147], una larga fila de prisioneros espera detrás de la alambrada de un campo de trabajo o de concentración, flanqueados por guardias alemanes; al fondo, podemos ver un restaurante francés. No sabemos si Shahn concibió esta obra para alguna de las campañas de la OWI.

16. Muriel Rukeyser le habló de estos conflictos a Francis E. Brennan. Véase el texto mecanografiado "Memo. Poster tie-up with bureau of intelligence Reports", 19 de febrero de 1943, Muriel Rukeyser Papers, The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, New York Public Library.

17. Como ha observado Laura Katzman, para crear este cartel, Shahn sustituyó a uno de los soldadores blancos que aparecían en la fotografía original por un obrero negro que sacó de otra fotografía para reforzar la idea de la colaboración interracial. Véase Laura Katzman, "Source Matters: Ben Shahn and the Archive", en *Archives of American Art Journal*, vol. 54, nº 2, otoño de 2015, pp. 21-25.

We Fight for a Free World! [¡Luchamos por un mundo libre!, ca. 1942, p. 152], Shahn reunió cinco motivos centrales —la represión, el hambre, la esclavitud, la tortura y el asesinato— tal y como él había planeado presentarlos, aunque habían sido concebidos como una serie de carteles individuales[18]. En la pintura se establece un contraste entre el "método del enemigo" y el lema "We Fight for a Free World", que se presenta como una pintada, en una yuxtaposición del deseo de libertad y el poder del enemigo. Los cinco motivos aparecen en carteles de artistas de diferente ascendencia, lo cual añade diversidad y complejidad estética a la composición. La represión está representada por Edward Millman; el hambre por Käthe Kollwitz; la tortura por Yasuo Kuniyoshi; y el asesinato por Bernard Perlin. Para retratar la esclavitud, Shahn colocó en el centro su propio cartel, en el que podemos ver a un hombre detrás de una alambrada que mira al observador con una expresión de profunda preocupación.

Estos motivos crean una composición dinámica que evoca las amenazas del autoritarismo a la libertad. La diversidad de estilos artísticos de los carteles pegados al muro de ladrillo rojo no solo afirma la variedad pictórica, sino que además hace hincapié en el propio proceso de representación. En un gesto reflexivo, Shahn recurre a la metarreferencia, tan habitual en el arte y en la literatura de la modernidad, para subrayar los crímenes del enemigo y poner de relieve al mismo tiempo las numerosas maneras de imaginar lo inimaginable. Su propio cartel, en el centro de la pintura, es la única composición en la que el personaje sostiene la mirada del observador. Como tantas otras veces, Shahn tomó como modelo para este personaje a Sam Nichols, un arrendatario agrícola de Boone County, Arkansas, al que había fotografiado en 1935, cuando trabajaba para la Resettlement Administration [Administración de Reasentamiento, RA] (p. 150). Para los prisioneros que trabajan en segundo plano, se basó en unas fotografías de los trabajadores del dique en Plaquemines Parish, Luisiana, que también había realizado él mismo para la RA[19]. En el cartel, el agricultor, con cara de preocupación y el ceño fruncido —la mirada fija en un futuro incierto y la boca cubierta con una mano gigantesca—, se convierte en un hombre que trabaja en cautiverio. Para el público estadounidense, la referencia a la esclavitud guarda una relación explícita con el esclavismo africano de la historia norteamericana, pero en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, podría aludir más bien a los trabajos forzosos en los campos de concentración europeos. De hecho, cuando Leo C. Rosten organizó una exposición en el Rockefeller Center de Nueva York en 1943 titulada *The Nature of the Enemy* [La naturaleza del enemigo], utilizó el cartel de Shahn como fuente de inspiración para su retablo tridimensional titulado *Concentration Camps* [Campos de concentración][20].

Aunque se probaron diferentes lemas en carteles individuales concebidos por Shahn, la OWI decidió no utilizar la serie. Sin embargo, la pintura *We Fight for a Free World!* se encuentra en sintonía con otras obras que realizó el artista durante la guerra. La desesperación de los métodos del enemigo se aprecia con claridad en los diseños de los carteles representados, mientras que la urgencia que se exige a los observadores se encuentra implícita en la declaración de la pintada sobre el muro de ladrillo. Y aunque la finalidad de esta serie de carteles antifascistas era abordar los aspectos más inhumanos de la guerra, la dignidad también está presente. Shahn se concentró en las víctimas de la violencia, no en los que la perpetran, pues pensaba que, para lograr su función, un buen cartel tenía que representar de manera compasiva a los oprimidos. Aunque en otros carteles de la OWI de la época podemos encontrar símbolos nazis amenazadores, Shahn adoptó un enfoque alternativo. Su obra demuestra que un cartel de guerra eficaz debe representar a seres humanos que ven amenazada su propia humanidad e individualidad.

Shahn transformó el cartel sobre la esclavitud que formaba parte de *We Fight for a Free World!* en una pintura independiente, *1943 AD* [1943 d. C., ca. 1943, p. 151], que muestra la misma escena, pero con varias secciones de la alambrada borradas. Esta omisión transmite la impresión de que el hombre lleva una corona de espino alrededor de la cabeza, lo cual, junto con el título de la obra, podría interpretarse como una referencia a un mártir como Jesucristo[21]. En *Warning! Inflation Means Depression* [¡Cuidado! La inflación puede llevar

18. No se sabe si Shahn concibió la propia pintura como un cartel más.

19. Véase Christof Decker, "Fighting for a Free World", óp. cit., pp. 96-101; para el uso de la fotografía en la obra de Shahn, véase Laura Katzman, "The Politics of Media: Painting and Photography in the Art of Ben Shahn", en Deborah Martin Kao, Laura Katzman y Jenna Webster, *Ben Shahn's New York: The Photography of Modern Times*, New Haven, Yale University Press, pp. 97-117, 142-146; Laura Katzman, "Source Matters", óp. cit., pp. 4-33; y Christof Decker, "In Search of a Common Vision: Ben Shahn, Photography, and "*The Family of Man* Exhibition in 1955", en *Imaging the Scenes of War: Aesthetic Crossovers in American Visual Culture*, Bielefeld, transcript Verlag, 2022, pp. 61-89.

20. Véase "Imaging Axis Terror: War Propaganda and the 1943 *The Nature of the Enemy* Exhibition at Rockefeller Center", en *Imaging the Scenes of War*, pp. 35-59.

21. Frances K. Pohl, *Ben Shahn: New Deal Artist in a Cold War Climate, 1947-1954*, óp. cit., p. 23.

a la Depresión, 1946, p. 193], un cartel que creó para el CIO-PAC, Shahn volvió a utilizar el mismo motivo, pero en esta ocasión suprimió a los hombres que trabajaban detrás y cambió el color de la camisa del protagonista de la composición, que en esta versión ya no es gris oscuro, sino marrón y azul claro. Shahn conservó la mirada de preocupación, de ansiedad del hombre, y aprovechó la imagen de este personaje para hacer referencia a la crisis del movimiento obrero después de la guerra. Así, el agricultor estadounidense empobrecido por la Depresión, reconvertido en un prisionero de un campo de concentración europeo condenado a trabajos forzosos durante la Segunda Guerra Mundial, volvía a transformarse en un símbolo de la pobreza y de la desesperanza económica en Estados Unidos después de la guerra. De hecho, en el cartel sindical, el personaje evoca los miedos de los trabajadores estadounidenses a otra hipotética y catastrófica depresión económica. A través de esta readaptación de imágenes potentes, Shahn mostraba de manera resumida la fusión de estéticas y los complejos cambios de significado que había experimentado su arte en la década de 1940.

CONCLUSIÓN

El cartelismo de Ben Shahn durante la Segunda Guerra Mundial representa una fase decisiva de su obra, pues el artista nunca volvería a trabajar a tiempo completo para el gobierno federal de Estados Unidos. Este conjunto de obras constituye además una importante contribución al arte gráfico estadounidense del siglo XX. Como hemos argumentado en este ensayo, para entender el alcance de la aportación de Shahn, el reducido número de carteles suyos que se aprobaron durante el periodo en que trabajó para la OWI debe ser examinado dentro del contexto más amplio de la totalidad de los proyectos que desarrolló en los años de la guerra. Shahn mantuvo su autonomía respecto de la OWI y le fue muy difícil amoldarse a los métodos de trabajo de este organismo. Intentó, sin lograrlo, adaptar sus convicciones políticas a las exigencias de la propaganda de guerra. Tuvo el mérito de demostrar que los problemas de la discriminación racial, el antisemitismo y el descontento laboral no solo eran importantes en la Alemania nazi y en la Europa ocupada, sino también en Estados Unidos, cuando entró en el conflicto global.

Pero el aspecto más relevante de los carteles de guerra de Shahn es su legado estético. Tanto en sus obras sobre la naturaleza del enemigo como en las que abordó los problemas de los trabajadores en Europa o en Estados Unidos, Shahn no siguió la senda de la propaganda del odio ni la de la "sutileza" y el cinismo. En lugar de ello, se propuso perfilar los contornos de una propaganda de la inclusión, basada en la necesidad de un sentimiento común de pertenencia e identidad para los observadores. En su condena de los crímenes de guerra de los nazis contra los civiles, se concentró en la experiencia de las víctimas inocentes. Dar a conocer las causas y las consecuencias de su sufrimiento a los ciudadanos estadounidenses fue uno de los principales enfoques que adoptó para representar el motivo de la desesperación y el de la urgencia. Los diseños de Shahn no se basaban, por tanto, en la ridiculización ni en la difamación de los perpetradores. Su preocupación por la vulnerabilidad humana ocupaba un lugar central en una estética que reivindicaba la igualdad y la inclusión como condiciones para alcanzar el objetivo común de la libertad plasmado en sus carteles. Además, creó complejos diseños visuales basados en fotografías de archivo y empleó estrategias reflexivas que requieren la minuciosa atención del observador para captar los diferentes estratos de significado implícitos. Shahn recurrió a múltiples medios y puso a prueba los límites de la tolerancia de la violencia física del público de los años cuarenta para intentar desafiar intelectualmente a los espectadores sin dejar de apelar a su humanidad. De esta manera, conseguía reivindicar la dignidad de los sujetos que retrataba, personas corrientes que merecen respeto independientemente de su raza, credo, etnia o nacionalidad.

BEN SHAHN EN EL MOMA EN 1947. REFLEXIONES SOBRE LOS DEBATES ESTÉTICOS EN LOS INICIOS DE LA GUERRA FRÍA

Beatriz Cordero Martín en colaboración con Laura Katzman

> "La misión del arte es recordar al hombre de vez en cuando que es humano, y ha llegado el momento, justo ahora, hoy, de recordárselo." Ben Shahn, 1952[1]

> "Si el realismo social pretende inculcar en el arte una estética rigurosa en relación con el objeto de representación y el punto de vista, existe otro bando contrario que pretende, con el mismo rigor, despojar al arte de todo significado: liberarlo por completo de contenido. Es el bando de la pedantería." Ben Shahn, 1957[2]

> "Yo utilizo la abstracción como herramienta, del mismo modo que utilizo el realismo como herramienta." Ben Shahn, 1960[3].

Ben Shahn, una figura fundamental del movimiento del realismo social estadounidense en la era del New Deal, fue también uno de los artistas más fascinantes y polifacéticos del periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Aunque los estudios canónicos del arte de vanguardia norteamericano de la posguerra no suelen incluir análisis extensos de su obra, tanto este artista como otros partidarios del realismo social deberían integrarse mejor en esa historia de vanguardia[4]. El mundo del arte de la posguerra, como han demostrado numerosos estudiosos, era mucho más plural de lo que se ha creído hasta hace poco. El expresionismo abstracto, por ejemplo, no se apoderó del mundo del arte estadounidense a mediados de la década de 1940; su presencia dominante no empezó a sentirse con toda su fuerza hasta finales de los cincuenta. Los estilos realistas y figurativos aún se practicaban y se valoraban. Artistas como Shahn, según han argumentado Frances K. Pohl y otros autores, siguieron exponiendo y vendiendo sus obras, y aparecían en las listas de los artistas estadounidenses más importantes elaboradas por revistas como *Art News* y *Look*[5]. En el clima cada vez más opresivo de las primeras etapas de la Guerra Fría surgieron intensos debates estéticos en Estados Unidos, un país cuya política se definía en el exterior

por la lucha contra el comunismo y la carrera del armamento nuclear con la Unión Soviética, y en el ámbito doméstico por las tácticas del Terror Rojo del senador Joseph McCarthy, que incluyó en una lista negra a muchas personalidades de la cultura liberales y progresistas por sus supuestas actividades y filiaciones subversivas.

Este ensayo ofrece una serie de reflexiones sobre las aportaciones de Shahn a estos debates estéticos de la posguerra en el contexto de la ideología de los primeros tiempos de la Guerra Fría. Nos centraremos en varios sucesos clave relacionados con Shahn que se desarrollaron en The Museum of Modern Art (MoMA) en el año decisivo de 1947, el primero de la Guerra Fría según muchos historiadores. La Doctrina Truman, anunciada por el presidente Harry S. Truman el 12 de marzo de 1947, pretendía evitar la propagación del comunismo y de la influencia soviética en Europa y Asia, y marcó el comienzo de una era decididamente más conservadora que la del New Deal de su predecesor, Franklin Delano Roosevelt. También en 1947, el joven aunque ya venerado MoMA de Nueva York acogió una retrospectiva de Shahn, cuando el artista ya había alcanzado su madurez, que sirvió para que todo el país centrara su atención en este partidario del realismo político, "el pintor estadounidense más joven al que se concede semejante distinción en la historia del museo"[6]. Ese mismo año, cuando la exposición de Shahn todavía estaba en marcha, el MoMA organizó un congreso decisivo sobre *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, en el que se certificó la importancia de esta pintura para el museo y la singular posición que debía ocupar en la vanguardia del arte moderno.

La figura de Shahn nos ofrece una perspectiva ideal para examinar las tensiones políticas y artísticas de mediados de siglo XX en Estados Unidos. Aunque era la antítesis de los nuevos movimientos artísticos abstractos y rara vez abandonó el arte figurativo, admiraba la abstracción (en especial la escultura) y prestaba atención a las cuestiones formalistas en su propia obra, que trasciende cualquier contenido social-realista literal. En una entrevista de 1944, Shahn explicaba que a veces recurría a la abstracción para crear sus pinturas, y que había llegado incluso a poner sus lienzos del revés para trabajar todas las texturas, motivos, colores, relaciones espaciales y estructuras compositivas[7]. Su estilo difícil de definir es la encarnación de la complejidad formal; sus cuadros son, en palabras de John Davis, "actuales y vinculados a un lugar, pero ambiguos desde un punto de vista temporal y espacial; se basan en los medios de comunicación y parecen collages, pero están ejecutados con una factura artesanal"[8]. Después de la guerra, y tras su decisiva estancia en el Black Mountain College, donde colaboró con bailarines, poetas y músicos de vanguardia, empezó a experimentar cada vez más con las técnicas del expresionismo abstracto en palimpsestos al temple con múltiples estratos que representan la improvisación y la espontaneidad[9].

Además, Shahn participó en los animados debates sobre el humanismo en el arte moderno, un tema que preocupaba a los artistas de todo el espectro estilístico, junto con críticos de arte, directores de museos y comisarios de exposiciones. En estos debates se planteaban infinidad de dilemas relacionados con el destino de la civilización humana —dilemas provocados por los horrores globales de la Segunda Guerra Mundial, desde la impactante realidad de los campos de la muerte a la destrucción que podían provocar las bombas atómicas—. Para lidiar con este nuevo orden mundial, muchos artistas se refugiaron en la introspección, y recurrieron a la alegoría, al simbolismo y al mito para reflexionar sobre algunas cuestiones acuciantes[10]. ¿Qué formas y símbolos estilísticos reflejaban mejor la experiencia de la modernidad en la posguerra? ¿Cómo podían los artistas encontrar un equilibrio entre lo particular y lo universal, entre lo subjetivo y lo objetivo, para expresarse en términos inteligibles? ¿Debían los artistas modernos buscar una conexión con el individuo o dirigirse al gran público? ¿Cuál era el significado de la realidad, si el arte se concentraba en la individualidad y existen tantas realidades como artistas? Shahn no se limitaba a meditar sobre estas cuestiones en la soledad de su estudio, sino que impartió numerosas conferencias en universidades, museos y centros de arte de Estados Unidos y del extranjero, y dio a conocer sus opiniones en su libro *The Shape of Content* [La forma

1. Ben Shahn, "The Future of the Creative Arts", en *University of Buffalo Studies*, vol. 19, febrero de 1952, p. 128.

2. Ben Shahn, "Realism Reconsidered", en *Perspecta*, nº 4, 1957, p. 31

3. Ben Shahn, citado en Henry Brando, "Nightmare: Goya Gets a Guggenheim: A Conversation with Ben Shahn", en *As We Are*, Nueva York, Doubleday & Company, 1961, p. 83.

4. Shahn es una figura fundamental en los estudios sobre el realismo social del New Deal y sobre el arte judío del siglo XX.

5. Frances K. Pohl, *Ben Shahn: New Deal Artist in a Cold War Climate, 1947-1954*, Austin, University of Texas Press, 1989; Julia Tatiana Bailey, "'Realism Reconsidered': Ben Shahn in London, 1956", en *Modern American Art at Tate 1945–1980*, 2019, disponible en tate.org.uk/research/publications/modern-american-art-at-tate/essays/realism-reconsidered [Último acceso: 26-09-2023].

6. Howard Greenfeld, *Ben Shahn: An Artist's Life*, Nueva York, Random House, 1998, p. 215.

7. John D. Morse, "Ben Shahn: An Interview", en *Magazine of Art*, vol. 37, nº 4, abril de 1944, p. 138.

8. John Davis, "The End of the American Century: Current Scholarship on the Art of the United States", en *The Art Bulletin*, vol. 85, nº 3, septiembre de 2003, p. 569.

9. Katherine Markoski, "Aspects of Realism: Ben Shahn's Palimpsest Paintings", conferencia inédita, Savannah College of Art and Design Fifth Biennial Art History Symposium, 2014.

10. Stephen Polcari, "Ben Shahn and Postwar American Art: Shared Visions", en Susan Chevlowe et al., *Common Man, Mythic Vision: The Paintings of Ben Shahn*, Nueva York, The Jewish Museum and Princeton University Press, 1998, pp. 67-109.

del contenido, 1957] y en publicaciones liberales y de izquierdas. Reflexionaba sobre el papel, el propósito y el destino del artista, y pensaba que el arte podía ser un vehículo para promover el humanismo y el individualismo, sobre todo en los momentos en que la libertad de expresión se encontraba amenazada. "Quizá el humanismo y el individualismo", escribió, "son los herederos lógicos de nuestras creencias anteriores, más místicas [...]. Si hemos de tener unos valores, una cultura, su imaginería y su interpretación deberían hallarse a través de las artes"[11].

La relación que mantuvo Shahn con el MoMA, sólida aunque por momentos controvertida, nos permite entender aún mejor estos debates de la posguerra. El MoMA, por su condición de paladín del arte moderno en Estados Unidos y en el extranjero, y por su poderosa influencia en la definición del canon histórico de este arte, se convirtió en un foco de atención en los debates entre la abstracción y el realismo, y fue atacado desde los dos extremos del espectro. El museo se sumó al debate sobre el humanismo, en su esfuerzo por contrarrestar las críticas de los reaccionarios al arte moderno. En 1950, por ejemplo, algunos conservadores del MoMA, del Whitney Museum of American Art y del Institute of Contemporary Art de Boston firmaron "A Statement on Modern Art" [Una declaración sobre el arte moderno], en la que defendían "la libertad de expresión inherente a una sociedad democrática", y hacían hincapié en "el valor humanista del arte moderno, aunque no obedezca al humanismo académico, con su insistencia en la figura humana como elemento central del arte". Los signatarios del documento dejaban constancia "del valor humanista del arte abstracto, en cuanto expresión del pensamiento y de la emoción, y de la aspiración humana elemental a la libertad y al orden", una declaración que contribuyó en gran medida a la aceptación de la idea de que el expresionismo abstracto poseía un contenido humanista[12]. Esta conexión, sin embargo, sería cuestionada por Shahn, quien pensaba que el arte abstracto y no objetivo estaban desconectados, "absortos en sus [propios] problemas plásticos [y técnicos], y no se involucraban en la perspectiva humana"[13].

Un buen ejemplo de esas ideas lo encontramos en el "primer desacuerdo público" entre Shahn y el pintor expresionista abstracto Robert Motherwell, que tuvo lugar en el simposio "Art Education 1949-Focus on World Unity" [Educación artística en 1949-Centrados en la Unidad Internacional], organizado por el MoMA el 19 de marzo de 1949 que vino seguido de un "altercado verbal"[14]. En la sesión "The Artist's Point of View" [El punto de vista de los artistas], según explica Pohl, Shahn "reiteró su llamamiento a que todos los artistas unieran sus fuerzas para aportar nuevas dimensiones al espíritu y a la imaginación de los hombres y las mujeres". Pero se mostró crítico con los "no-objetivistas", cuya "forma disociada" y delineación de "las formas y los colores y las líneas" en cuanto "objeto de la pintura", "no tenían nada que ver con los valores definitivos del hombre"[15]. Motherwell, molesto con sus críticos, que le habían tachado despectivamente de intelectual, y previendo un posible enfrentamiento con Shahn, declaró apasionadamente que el arte era la "expresión de la vida interior [del artista]", una inspiración que se eleva "imprevisiblemente, como el vuelo de un ave". El arte abstracto, para él, era "la afirmación del coraje [y] la osadía intelectual del hombre". Motherwell rechazaba "los debates en torno a la responsabilidad social del artista" y añadía: "Aborrezco cualquier forma de ideología [...]. Me interesan las personas que son agentes morales independientes"[16]. Motherwell ya había defendido la abstracción por su capacidad para transmitir valores espirituales inspirándose en el mito y en la poesía. Los artistas necesitaban distanciarse de la sociedad. Cualquier creación artística y literaria, insistía, era incompatible con el compromiso político, una idea que, como es sabido, ya había esgrimido en el primer número de *Possibilities* en 1947.

En una conferencia que dictó en la College Art Association el 27 de octubre de 1950, Motherwell hacía referencia al congreso del MoMA de 1949 y a su "duelo público" con Shahn, a quien describía como "el principal artista comunista de Estados Unidos". Según él, Shahn había menospreciado su arte porque, supuestamente, "carecía de contenido [...],

11. Ben Shahn, *Paragraphs on Art*, Nueva York, The Spiral Press, 1952, s. p.

12. "Contemporary Documents: Modern Art—1950", en *College Art Journal*, vol. 9, nº 3, primavera de 1950, pp. 338-340.

13. Ben Shahn, "The Future of the Creative Arts", óp. cit., p. 127.

14. El coloquio trataba sobre "el respeto a la integridad del individuo en cuanto ser creativo, esencial para la fundación del orden mundial". Disponible en moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1304/releases/MOMA_1949_0018_1949-03-11_490311-17.pdf [Último acceso: 26-09-2023]. Véase Stephanie Terenzio (ed.), *The Collected Writings of Robert Motherwell*, Nueva York, Oxford University Press, 1992, p. 57.

15. Frances K. Pohl, óp. cit., p. 81; Ben Shahn, "Ben Shahn", en *Magazine of Art*, vol. 42, nº 7, noviembre de 1949, pp. 266, 269.

16. Stephanie Terenzio (ed.), óp. cit., pp. 62, 58, 61, 58.

era decorativo y de buen gusto, como si fuera una tarta de boda". Después, Motherwell arremetió contra el "intelectualismo dogmático" y contra el arte político de Shahn, que a su modo de ver era "frío, vacío, mecánico e [irónicamente] alejado del mundo", y no sentía "nada por la verdadera humanidad, por la capacidad de autorrealización" que se necesita "para liberar a la humanidad"[17]. Para Shahn, Motherwell representaba todo lo que a él le había acabado molestando: la inflexible estética de "la importancia exclusiva de la pintura", las tendencias pasajeras y la competitividad del mundo artístico de la posguerra, cuya responsabilidad atribuía más a los críticos, a los teóricos, a los galeristas y a los conservadores que a los artistas. Diecisiete años mayor que Motherwell, Shahn se había beneficiado de los proyectos artísticos federales del New Deal y, aunque había trabajado como asalariado en el campo del arte comercial, era partidario de que el Estado volviera a financiar el arte público para que todos los artistas "estuvieran equilibrados" económicamente[18].

BEN SHAHN Y LOS "ENTRAÑABLES MODERNOS"[19]

Cuando se inauguró la retrospectiva de Shahn en el MoMA (del 30 de septiembre de 1947 al 4 de enero de 1948) el artista ya llevaba diecisiete años colaborando con el museo. Desde un año después de la fundación del MoMA en 1929 hasta que falleció en 1969, Shahn participó en montones de exposiciones en esta institución, ocupó una posición destacada en los primeros años del International Program y se convirtió en una presencia ubicua en la programación del museo[20]. Su obra se incorporó a la colección permanente ya en 1935. Contaba con el respeto de los líderes más influyentes del MoMA, desde el director de colecciones Alfred H. Barr, Jr. (el primer director de museo) hasta el director de fotografía Edward Steichen. La retrospectiva de 1947 marcó un punto de inflexión definitivo en su carrera. Además de organizar la exposición, que después viajó al Boston Institute of Modern Art, el comisario del MoMA James Thrall Soby publicó la primera monografía sobre el artista en colaboración con la editorial británica Penguin, que se convirtió en un éxito de ventas de la serie Modern Painters. Combinada con una pequeña exposición itinerante organizada por el Arts Council of Great Britain en la Mayor Gallery de Londres en abril de 1947 (probablemente la primera exhibición individual de Shahn en el extranjero), la muestra del MoMA contribuyó a perfilar la proyección internacional de la obra de Shahn en la posguerra[21].

Sin embargo, no era la primera vez que el artista se convertía en el centro de atención gracias al MoMA. *Murals by American Painters and Photographers* [Murales de pintores y fotógrafos estadounidenses], una exposición organizada en 1932 por el productor teatral y comisario *ex officio* del MoMA Lincoln Kirstein, provocó un conflicto entre Shahn y los adinerados patronos del museo. Varios de ellos se indignaron por el tratamiento satírico que Shahn había dispensado a los poderosos amigos de los patronos, los "pomposos" miembros del Lowell Committee, en su obra *The Passion of Sacco and Vanzetti* [La pasión de Sacco y Vanzetti, 1931-1932, p. 70 izqda.], que aparecen de pie junto a los ataúdes de los inmigrantes. Estos personajes perfectamente reconocibles "eran o podían llegar a convertirse en generosos donantes del nuevo museo". Los miembros de la junta del MoMA también habían condenado otras obras de Hugo Gellert y William Gropper que formaban parte de la misma exposición por su supuesto contenido comunista; algunos llegaron incluso a exigir que se suspendiera la muestra. Al final, las controvertidas pinturas se exhibieron gracias al apoyo de los patronos J. P. Morgan, Jr., Nelson Rockefeller y Abby Aldrich Rockefeller[22] (esta última, una de las fundadoras del MoMA, había defendido la obra de Shahn en los tiempos de la Depresión, era clienta de su marchante Edith Halpert en la Downtown Gallery y apoyó la pintura de Shahn hasta que falleció en 1948).

La criticada obra de Sacco y Vanzetti ocupó una posición de honor en la retrospectiva de Shahn de 1947. Pohl ha estudiado cómo se posicionaron Soby (y el MoMA) en el contexto de los debates artísticos y políticos de 1947. El comisario sostenía que Shahn era "la antítesis del pintor 'puro'", un propagandista y un humanista de

17. Dore Ashton y Joan Banach (eds.), *The Writings of Robert Motherwell*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 96. Shahn y Motherwell volvieron a coincidir en un simposio en el Fogg Art Museum el 12 de abril de 1951, en el Black Mountain College en el verano de 1951, y en la Fourth Annual Woodstock Art Conference del 3 al 22 de agosto de 1952.

18. Ben Shahn, *The Shape of Content*, Cambridge, Harvard University Press, p. 58; Henry Brando, óp. cit., pp. 66-67.

19. Russell Lynes, *Good Old Modern: An Intimate History of the Museum of Modern Art*, Nueva York, Atheneum, 1973.

20. Entre 1930 y 1979, la obra de Shahn se exhibió en el MoMA en unas setenta y seis ocasiones; entre 1980 y 2023, esta cifra se ha reducido a veintiocho. No se incluyen las exposiciones internacionales del MoMA. Véase moma.org/calendar/exhibitions/history/ [Último acceso: 26-09-2023].

21. Véase moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1119/releases/MOMA_1946-1947_0102_1947-09-30_47930-40.pdf [Último acceso: 26-09-2023].

22. Ben Greenfeld, óp. cit., pp. 82-83. El Lowell Committee revisó los veredictos de culpabilidad de Sacco y Vanzetti a petición del gobernador de Massachusetts, y llegó a la conclusión de que las acusaciones estaban justificadas. De esa manera, dio vía libre a las ejecuciones.

1
Robert Motherwell
The Voyage [El viaje], 1949

2
Fotógrafo desconocido
Ben Shahn, James Thrall Soby y Amédée Ozenfant
(inauguración de la exposición de Ben Shahn en
The Museum of Modern Art, Nueva York), 1947

orientación política y espiritual, de convicciones individualistas, honestas: un artista que, paradójicamente, trabajaba para los sindicatos y los empresarios, y contaba con el aprecio "de los coleccionistas de cualquier signo político". Soby lo definía como "un pintor inconfundiblemente estadounidense", sin duda para hacer frente a los que le acusaban de lo contrario en esos primeros compases de la Guerra Fría[23]. La muestra tuvo una acogida desigual por parte de la crítica, pero en *Art News* se incluyó en una lista de las diez mejores exposiciones individuales de 1947. Las críticas favorables fueron muy variadas. Algunos elogiaban sus técnicas surrealistas o la combinación de lo particular y lo universal, y otros hacían hincapié en "el componente narrativo, político" de su obra y en la lograda fusión de "estética y crónica"[24]. La crítica negativa más fulminante, publicada en *The Nation*, fue la del marxista reconvertido en liberal anticomunista Clement Greenberg, un crítico muy influyente que consideraba que la obra pictórica de Shahn "casi nunca resulta eficaz más allá de su felicidad superficial [...], carece [...] de densidad y relevancia". Greenberg afirmaba que "no es importante y su posición en el ámbito de la pintura actual es irrelevante". Para un influyente defensor del formalismo como Greenberg, la pintura actual era la de Jackson Pollock quien, en 1947, había empezado a crear las que con el tiempo se convertirían en sus emblemáticas pinturas de goteo[25].

En torno al año 1947, aparte de la exposición del MoMA, las críticas también le llovían desde el lado contrario, pues los políticos de extrema derecha censuraron a Shahn y a otros compañeros suyos incluidos en la efímera exposición itinerante del Department de Estado de Estados Unidos *Advancing American Art* [Promoviendo el arte estadounidense], que se puso en marcha en 1946 y fue cancelada por el secretario de Estado George C. Marshall en 1947. Se decía que estos artistas eran antipatrióticos y subversivos, y se les acusaba de presentar una imagen falsa de Estados Unidos. Este proyecto de diplomacia cultural que tenía planeado viajar a América Latina y a Europa, pretendía ofrecer una imagen positiva de la libertad artística y de la democracia de Estados Unidos, "una demostración de la naturaleza heterogénea, global, del arte estadounidense, y un arma para luchar contra la represión de las libertades intelectuales bajo el comunismo". Los ataques del Congreso (y los de la prensa de Hearst) se centraban en las supuestas filiaciones comunistas de los artistas y afirmaban que sus cuadros eran feos, distorsionados y "extranjeros". Pinturas de artistas de estilos tan diversos como Romare Bearden, Stuart Davis, Georgia O'Keeffe y Shahn fueron algunas de las obras retiradas y vendidas como bienes sobrantes por la Administración de Bienes de Guerra. Afortunadamente, las pinturas encontraron una "segunda vida" cuando se dispersaron por numerosos museos pequeños de todo el país[26].

Dos años después, el congresista republicano George Dondero intensificó los ataques hasta llegar al nivel de la histeria. Aunque Dondero le calumniara como "el defensor de la protesta social en el arte" y "una de las mascotas del MoMA", al tiempo que acusaba a esta institución de propagar el comunismo, el propio Shahn no se sentía favorecido por la institución[27]. De hecho, en marzo de 1950 se unió a un grupo de artistas integrado, entre otros, por Raphael Soyer, Yasuo Kuniyoshi, Isabel Bishop, Jacob Lawrence y Edward Hopper, para debatir acerca de las polémicas tendencias que seguían los críticos de arte y los museos de la época, y sobre lo que veían como el énfasis desproporcionado del MoMA en el arte abstracto y no objetivo. En 1951 Shahn redactó —aunque ocultó su identidad como autor— una carta firmada por veintidós artistas dirigida al director del MoMA René d'Harnoncourt. En ella, el grupo conminaba al museo a mantener su política oficial de apoyo a la diversidad artística en una sociedad democrática y señalaba que se estaba produciendo un renacimiento del humanismo "en todos los campos creativos". Los dirigentes del museo no aceptaron la legitimidad de estas reivindicaciones[28]. En la primavera de 1953, los artistas publicaron esta carta en el primero de los tres números de *Reality. A Journal of Artists' Opinions*. En este número también aparecieron algunos pasajes de *Paragraphs on Art* [Pasajes sobre el arte], el panfleto que había escrito Shahn en 1952, un llamamiento en favor del "resurgimiento de las humanidades, el renacimiento del espíritu". Al final, Shahn se desvinculó del grupo; posiblemente consideraba que eran demasiado rígidos desde un

23. Frances K. Pohl, óp. cit., pp. 2-3, 47-48; James Thrall Soby, *Ben Shahn*, West Drayton, Middlesex, Penguin Books, 1947, pp. 3-4, 15-16.

24. Alfred M. Frankfurter, "The Year's Best: 1947", en *Art News*, nº 46, enero de 1948, pp. 36-37; Frances K. Pohl, óp. cit., pp. 48-52; Ralph Pearson, "A Modern Viewpoint: Ben Shahn at the Modern", en *The Art Digest*, nº 22, 1 de diciembre de 1947, p. 36.

25. Clement Greenberg, "Art", en *The Nation*, 1 de noviembre de 1947, p. 481.

26. Scott Bishop, Robert Ekelund, Danielle Mohr Funderburk et al., *Art Interrupted: Advancing American Art and the Politics of Cultural Diplomacy*, Athens, Georgia Museum of Art, 2012, p. 33.

27. George A. Dondero, "Modern Art Shackled to Communism", en *Congressional Record*, 81st Congress, 1st Session, 16 de agosto de 1949, 11586.

28. Borradores de la carta (1 de junio de 1951), Ben Shahn papers, Smithsonian Archives of American Art (BSP-AAA). La carta fue atribuida a Raphael Soyer. Según Bailey, "en 1953, Alfred H. Barr, Jr. arremetió contra los miembros del grupo, de los que decía que 'seguían la línea oficial del partido' (por eso ponen tanto énfasis en la realidad y en el humanismo").

punto de vista estético o demasiado hostiles contra el MoMA, una institución que le había apoyado incondicionalmente, sobre todo con la retrospectiva de 1947[29].

GUERNICA EN EL MOMA

Coincidiendo con la retrospectiva de Shahn en el MoMA, el artista fue invitado a participar en un coloquio sobre *Guernica* celebrado en el museo el 25 de noviembre de 1947. La famosa interpretación a escala mural de la destrucción de este pueblo vasco a manos del ejército nazi alemán y de los fascistas italianos que apoyaban a las fuerzas franquistas durante la guerra civil española, se encontraba "exiliada" en el MoMA desde 1939. Por deseo expreso de Picasso, la obra no se trasladaría a España hasta que se restituyera la democracia. El coloquio lo organizaron Barr y Monroe Wheeler, el director del departamento de exposiciones y publicaciones del MoMA. También participaron Josep Lluís Sert, el artista catalán que había colaborado en el diseño del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937, donde se exhibió *Guernica* por primera vez; Juan Larrea, el poeta español que jugó un papel decisivo en el encargo de la pintura; Jerome Seckler, un pintor abstracto estadounidense que había entrevistado a Picasso después de la liberación de París; Jacques Lipchitz, un escultor cubista francés y estadounidense que formaba parte de los círculos parisinos en los que se movía Picasso; y Stuart Davis, un pintor estadounidense políticamente comprometido e influido por el cubismo.

Según Andrea Giunta, que ha interpretado *Guernica* como "un elemento crucial en los enfrentamientos simbólicos de la Guerra Fría" entre la Unión Soviética y Estados Unidos, Barr había convocado el simposio para resolver las ambigüedades de *Guernica* con el fin de "definir el significado definitivo de la pintura" y consagrar su posición dentro de la historia del arte moderno, "a salvo de las duras disputas políticas". Después de que Picasso se afiliara al Partido Comunista de Francia en 1944, Barr se enfrentaba al espinoso problema de "establecer una distinción entre el personaje público y su obra, sobre todo *Guernica* [...], y transformar a Picasso en un representante de los Aliados [...] para que la problemática filiación política del artista se convirtiera (con ayuda de escritos, conferencias y exposiciones) en una postura menos conflictiva". Esto no era muy diferente de lo que había hecho Soby en la retrospectiva de Shahn en 1947, cuando insistía en el patriotismo del artista, en parte con la intención de protegerle de los ataques de los críticos reaccionarios y también para transformar su postura izquierdista en algo más fácil de digerir para el gran público liberal. Pero en 1947, según Giunta, Barr estaba más preocupado por "controlar los significados [de *Guernica*]: por protegerlo de un "destino interpretativo incierto" en la época de la Guerra Fría. Barr se esforzó afanosamente, aunque fracasó, por desacreditar la nueva interpretación de Juan Larrea, que contradecía por completo un acuerdo básico que se había alcanzado en torno a la iconografía central de la obra, a saber, que el toro representaba a las fuerzas franquistas (o su brutalidad) y el caballo al pueblo de la República española. Barr reconocía, sin embargo, que determinar el significado específico de cada elemento de *Guernica* podía situar la obra en el "peligroso ámbito" de la ilustración o la propaganda, o dar lugar a una "lectura moralizante" asociada con el realismo social. Por eso intentó, según Giunta, "pacificar" la pintura, restando importancia a "sus consecuencias potencialmente explosivas [...] y reduciendo su visualidad política"[30] (para ello, era necesario ocultar el planteamiento comunista y antifascista de la obra)[31]. De hecho, en la cartela resumida de *Guernica* (ca. 1955-1980), aunque se enumeraban brevemente los hechos históricos clave que habían impulsado a Picasso a crear la pintura, solo se ofrecía una interpretación general de la obra, desprovista de análisis iconográfico. La cartela decía que Picasso había desmentido "el significado político" de *Guernica* y se había limitado a dejar constancia de "la aversión que le producían la guerra y la brutalidad"[32].

La invitación de Shahn al simposio —que apenas se menciona en los estudios sobre el artista— puede explicarse por la coincidencia de su retrospectiva y por el punto de vista que podía ofrecer en cuanto pintor no abstracto cuya obra, al igual que *Guernica*, trataba

29. Frances K. Pohl, óp. cit., pp. 105-107, 197, notas finales 27-30.

30. Andrea Giunta, "The Power of Interpretation (or How MoMA explained *Guernica* to its audience)", en *Artelogie*, nº 10, octubre de 2017, pp. 2, 4, 5, 12.

31. Los autores supieron por Miriam M. Basilio que en 1937, bajo la dirección de Barr, el MoMA organizó una exposición de carteles del gobierno español que son audazmente antifascistas y solidarios con la República; también incluía carteles del gobierno estadounidense que promovían la electrificación rural. Pero, dado que en el bando republicano luchaban muchos comunistas y que la mayor parte de la ayuda militar que había recibido el ejército republicano procedía de la Unión Soviética, en la época de la Guerra Fría, cuando los soviéticos dejaron de ser aliados y se convirtieron en enemigos, el apoyo declarado a la República podía interpretarse como una defensa del comunismo y/o de la Unión Soviética. "El Bloque Comunista podía reivindicar que Picasso era uno de los suyos, pero Barr podía afirmar que la obra del artista pertenecía al Mundo Libre democrático". Ibíd., p. 13.

32. Ibíd., p. 12. Barr señaló la importancia política de *Guernica* en el estudio que escribió en 1946 sobre Picasso; en la obra que escribió en 1967 sobre *Guernica* "dejó al margen la importancia política del mural". Véase *Repensar Guernica*: https://guernica.museoreinasofia.es/documento/picasso-fifty-years-his-art-picasso-cincuenta-anos-de-su-arte [Último acceso: 26-09-2023].

sobre sucesos de actualidad. Shahn había sido uno de los numerosos artistas de izquierdas que había seguido de cerca el desarrollo de la guerra civil española y las réplicas artísticas y verbales de Picasso, publicadas en el número de octubre de 1937 de *Art Front*. Aunque Shahn no llegó a conocer a Picasso (durante su estancia en París en los años veinte había organizado una cita que había cancelado por pura "timidez"), la obra del artista español había ejercido una poderosa influencia en su estilo. En *The Shape of Content* [La forma del contenido, 1957], Shahn expresaba su admiración por Picasso, a quien situaba muy por encima de Salvador Dalí, aduciendo que aquel había estimulado "la práctica totalidad de la actividad artística importante dentro de los estilos contemporáneos [...], ha revitalizado el mito en su arte, ha sido capaz de captar el espíritu pagano y primitivo, ha buscado por todas partes y ha sabido encontrar y *crear* valor". A finales de los años cincuenta, Shahn aún defendía a Picasso, a quien consideraba "la influencia más importante [de] hoy" y le definía como "un monumento"[33]. Por lo que respecta a *Guernica*, este icono era para Shahn la encarnación del artista que vierte sus pasiones en una pintura: una obra con la que había que luchar. En 1968 citaría este cuadro en un pasaje en el que hablaba de los carteles que él mismo había creado para la Office of War Information [Oficina de Información de Guerra, OWI], en los que se había propuesto comunicarse tanto con los "seis millones de personas que son capaces de entender a Norman Rockwell" como con las "sesenta que son capaces de entender *Guernica* de Picasso", una pintura que confirmaba su convicción de que si la "prodigiosa inventiva" de Picasso se fundiera con el "*sentimiento*" y la capacidad de comunicación de Diego Rivera, "el resultado sería sin duda la mejor de las expresiones artísticas"[34].

En el simposio, aunque le animaron a intervenir en un par de ocasiones, la aportación de Shahn al debate fue muy discreta, y se alzó como una voz discordante, quizá porque su veneración por la pintura no era incondicional[35]. Según él, *Guernica* no era una pintura lograda, ni un cartel antibélico, porque no estaba dirigido al observador profano, no iniciado. Estaba de acuerdo con un miembro del público, que se preguntaba si la gente "entendería" *Guernica* si apareciera de pronto en Alaska en un futuro más o menos lejano. "Sin el respaldo de las referencias críticas", añadió Shahn con humor, si el cuadro apareciera en Brooklyn aquella misma semana, "tan solo lo entendería el selecto público aquí reunido". Sin esas referencias concretas y accesibles, para Shahn era imposible relacionar *Guernica* con lo que había ocurrido en la guerra civil española. En este sentido, y "en cuanto pieza de propaganda para uso de masas", que era como la interpretaba Picasso, era una pintura fallida[36].

Las pocas palabras que Shahn pronunció sobre *Guernica* durante el simposio son tan enigmáticas que resultan significativas. Parecen un acertijo que es necesario descifrar. "En cuanto pintura", declaró, "tiene todo lo que todo el mundo ha dicho de ella en este coloquio. Estoy convencido de ello". Se refería, probablemente, a las diferencias de interpretación del toro y del caballo en la cultura española y en la anglosajona. "Creo que la distinción entre nervios, músculos, corazón, cerebro, es muy leve", prosiguió Shahn, "el corazón es un músculo; el cerebro es el lugar donde se encuentran todas las terminaciones nerviosas, y así sucesivamente, de manera que se trata de una distinción muy, muy leve". Si bien el tono críptico deja un gran margen para la interpretación, es posible que esa "leve distinción" hiciera referencia al efecto visual de la composición de *Guernica*, generado por Picasso al situar todas las figuras en primer plano, y establecer una superposición metafórica de los animales y los humanos, la ciencia y la naturaleza, el espacio exterior y el interior, con una "leve distinción". Para Shahn, Picasso había perfilado de manera formalista la aparición de los sentimientos (el corazón), la asociación de ideas (el cerebro), y la manifestación de las sensaciones (los nervios), que convergían para evocar el sufrimiento: el único aspecto indiscutible de *Guernica*, para muchos observadores. "Yo lo veo así", explicaba Shahn, "por toda mi experiencia acumulada con la pintura, con Picasso", y citaba a Jerome Seckler, que un poco antes había observado que "nosotros sentimos realmente el impacto emocional de la lucha que se presenta sobre el lienzo en nuestros nervios y en nuestros músculos, antes de poder asimilarla mentalmente"[37].

33. Ben Shahn, *The Shape of Content*, óp. cit., pp. 93-95; Henry Brando, óp. cit., p. 67.

34. Entrevista con Ben Shahn de Forrest Selvig, 27 de septiembre de 1968, transcripción, p. 14; Selden Rodman, *Portrait of the Artist as an American, Ben Shahn: A Biography with Pictures*, Nueva York, Harper & Brothers, 1951, p. 26.

35. Jacques Lipschitz y Stuart Davis declararon que no pensaban que *Guernica* fuera la mejor obra de Picasso, desde un punto de vista formalista.

36. Minutas del "Symposium on *Guernica*", 25 de noviembre de 1947, The Museum of Modern Art Archives, pp. 73-74.

37. Minutas del "Symposium on *Guernica*", óp. cit. pp. 74, 16.

A diferencia de Picasso, Shahn concedía prioridad a las particularidades: la textura de una prenda de vestir, la configuración de un peinado o el estilo de un sombrero, que le parecía revelaban la extracción social o el carácter del personaje representado. Las particularidades son el fundamento de los mensajes universales de los carteles antibélicos del propio Shahn, como sucede en *This is Nazi Brutality* [He aquí la brutalidad nazi, 1942, p. 144], que anuncia sucintamente las tácticas atroces y concretas del enemigo nazi, mientras que en pinturas como *Italian Landscape II: Europa* [Paisaje italiano II: Europa, 1944, p. 157] los detalles de los escombros y de un edificio bombardeado que había pintado basándose en fotografías de prensa se intensifican para poder lamentar con mayor serenidad la destrucción de los reverenciados espacios europeos bombardeados por las potencias del Eje y los Aliados. Es interesante comparar estas pinturas con la obra inacabada de Picasso *El osario* (1944-1945), que pintó después de la liberación de París basándose también en fotografías de periódicos y noticiarios. Parece ser que los cuerpos brutalmente contorsionados de la familia masacrada, desparramados bajo una mesa, están basados en una película documental sobre una familia republicana asesinada durante la guerra civil española y en las horripilantes fotografías de cadáveres amontonados de los campos de concentración nazis[38]. Aunque Shahn ofrece algún destello de esperanza al incluir a una madre que ha sobrevivido al bombardeo y se pasea con su hijo en brazos por el paisaje torturado, Picasso solo transmite una sensación de irreversibilidad existencial.

Es probable que *Guernica* se convirtiera en un icono global de la paz precisamente porque, a diferencia de Shahn, no recurre a las particularidades (a pesar de que su contenido se basa en reportajes documentales y se hace referencia al papel de periódico)[39]. Pero para Shahn la debilidad de la pintura radicaba precisamente en esta ausencia; su estilo abstracto la aleja de los hechos reales que habían animado a Picasso a denunciar las atrocidades de las fuerzas totalitarias que bombardearon Gernika el 26 de abril de 1937 y acabaron con la vida de unos 1.600 civiles, una tercera parte de la población. Ligado a diversas formas de realismo social, Shahn no rehuía el "peligroso ámbito" de la propaganda, siempre que se pusiera al servicio de una causa "noble". Es inevitable preguntarse qué pensaría Shahn de la decisión de Barr y del MoMA de "neutralizar y universalizar el contenido político [de *Guernica*]" e ignorar las referencias específicas a la interpretación picassiana de la lucha entre nacionales y republicanos en la guerra civil española para exponer la obra en el museo[40]. A fin de cuentas, a pesar de su propia crítica personal a *Guernica*, Shahn conocía de primera mano lo que significaba esta obra para aquellos compatriotas estadounidenses suyos que se habían solidarizado con la causa de la democracia española, manifestándose y sacrificando sus vidas en nombre de la República, que era para ellos un símbolo de una lucha global más general[41].

CONCLUSIÓN

La simultaneidad de la retrospectiva de Shahn en el MoMA y el coloquio sobre *Guernica* revelan que el museo promovía un "amplio y variado programa de exposiciones" y eventos, y que, si bien existe cierto fundamento en la acusación habitual de que esta institución concedía prioridad al expresionismo abstracto y utilizó posteriormente este estilo en las campañas de propaganda cultural estadounidenses de la Guerra Fría, por otra parte es bastante exagerada, como demostró por primera vez Michael Kimmelman en 1994 y han confirmado numerosos estudios posteriores[42]. Este doble movimiento de promoción de las prácticas artísticas figurativas y abstractas se repetiría de manera radical cuando el MoMA seleccionó a Shahn y al expresionista abstracto Willem de Kooning como representantes de la pintura norteamericana en el pabellón de Estados Unidos en la Bienal de Venecia de 1954. Algunos historiadores del arte sostienen que Shahn simbolizaba un tipo de libertad democrática diferente de la libertad estilística que representaba De Kooning: la libertad de declararse en contra de los errores de su propio país. La ruidosa postura antisoviética de Shahn y la despiadada crítica del realismo socialista, sin embargo, también le convirtieron en una pieza útil para la diplomacia cultural estadounidense en el extranjero[43].

38. Lynda Morris y Christoph Grunenberg (eds.), *Picasso: Peace and Freedom*, Londres, Tate Publishing, 2010, p. 70.

39. Curiosamente, el 4 de noviembre de 1950 Picasso le escribió una carta en francés a Shahn para invitarle a la Second World Peace Conference en Gran Bretaña, BSP-AAA. La famosa paloma de la paz de Picasso influyó en algunas imágenes similares de Shahn, quien, después de la guerra, también se entregó al pacifismo y al movimiento antinuclear.

40. Brandon Truett, "*Guernica*, Inc.: Art, Exile, Recirculation", en *M/m*, vol. 5, ciclo 3, 9 de diciembre de 2020, disponible en modernismmodernity.org/articles/truett-guernica-inc [Último acceso: 26-09-2023]. Motherwell, aunque admiraba *Guernica*, pensaba que era una obra fallida "en virtud de su ambivalencia formal sistemática, pues no es del todo abstracta ni figurativa", como observa Truett.

41. Shahn y Bernarda Bryson estaban trabajando en el mural de la Oficina de Correos del Bronx cuando *Guernica* llegó al MoMA en 1939, y es muy probable que lo vieran por primera vez en esa época. No se conoce ninguna declaración de Shahn de la época relacionada con *Guernica*.

42. Claudia Hopkins e Iain Boyd Whyte (eds.), *Hot Art, Cold War—Western and Northern European Writing on American Art, 1945-1990*, Nueva York, Routledge, 2021, p. xxiii.

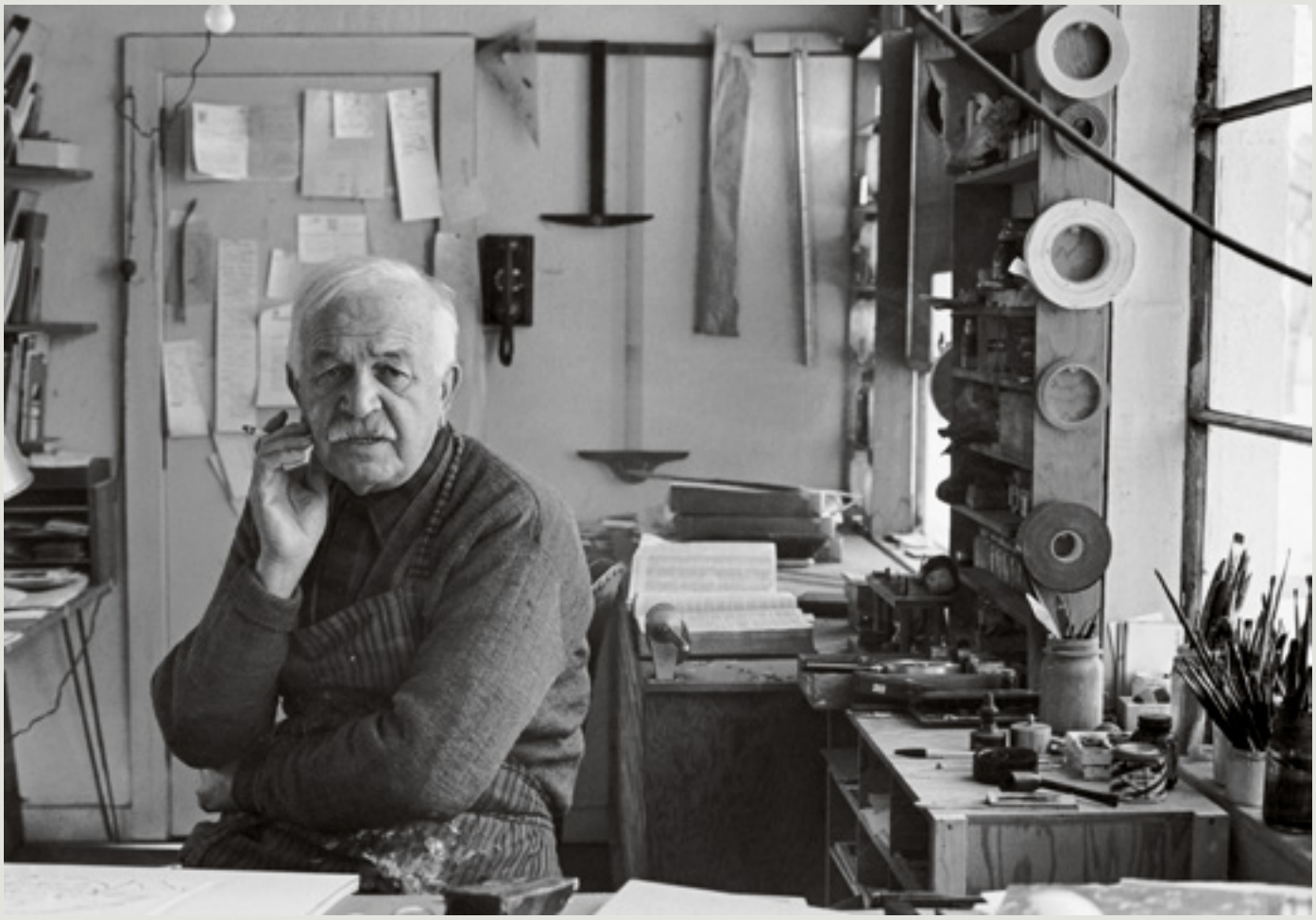
43. Para el papel del MoMA en la diplomacia cultural internacional, véanse las obras de Pohl y de Bailey, y los revolucionarios estudios de Eva Cockcroft, Max Kozloff, Nancy Jachec, Frances Stonor Saunders y Greg Barnhisel, entre otros.

El MoMA siguió apoyando a Shahn a lo largo de los años cincuenta y sesenta pero, como sostiene Bailey, la suya fue siempre "una relación fluctuante [...] que nunca llegó a resolverse". Aunque el MoMA (y la U.S. Information Agency) financiaron en 1956 una conferencia de Shahn en el Institute for Contemporary Art de Londres, el artista siguió atacando al museo, y a sus conservadores y críticos, por haber contribuido a abolir el estatus de las formas de arte realistas[44]. Soby escribió dos libros más sobre Shahn en 1957 y 1963 y, en colaboración con Mildred Constantine, organizó varias exposiciones individuales itinerantes suyas entre 1961 y 1963 por mediación del Internacional Council del MoMA. Es evidente que la postura intermedia de Shahn —a medio camino entre el realismo académico y el no objetivismo— y su posición política demócrata y social, alejada de los extremismos de izquierdas y de derechas, le fueron muy útiles al MoMA durante décadas. Sin embargo, hace ya más de medio siglo, desde la muerte de Shahn en 1969, que el museo no le dedica una exposición, a pesar de que cuenta con una de las mayores colecciones de su obra del mundo. ¿Por qué? Se trata de una pregunta pertinente y difícil de responder que debe estudiarse a fondo e independientemente.

44. Julia Tatiana Bailey, óp. cit. En 1956, Alfred H. Barr, Jr. salió en defensa de Shahn (de quien decía que era un liberal "crédulo") ante los ataques de la extrema derecha, haciéndose eco de su propia apreciación del doble peligro que representaban el comunismo y el anticomunismo reaccionario. Alfred H. Barr, Jr. "Artistic Freedom", en *College Art Journal*, vol. 15, nº 3, primavera de 1956, pp. 184-186.

OBRAS

Hans Namuth
Ben Shahn (Roosevelt, New Jersey)
[Ben Shahn (Roosevelt, Nueva Jersey)]
1964



Ben Shahn

LAS RAÍCES DEL ACTIVISMO: LAS *CAUSES CÉLÈBRES* DE BEN SHAHN

Las primeras etapas de la educación de Benjamin Zwi Shahn (12 de septiembre de 1898 – 14 de marzo de 1969) tuvieron lugar en el seno de una familia de clase trabajadora, religiosa y judía en Kovno, Lituania —uno de los principales focos de la cultura y el conocimiento judíos— y en la localidad más pequeña de Vilkomir, que formaban parte de la "Zona de asentamiento", la región donde los judíos se concentraban en determinadas ciudades y *shtetls* superpoblados, en condiciones precarias y sometidos a restricciones educativas y laborales. Golpeados por la pobreza, los habitantes de estos lugares vivían aterrorizados ante la posibilidad de que se desatara algún pogromo, masacres organizadas de grupos étnicos toleradas por el Imperio Ruso, que gobernaba la región[1]. La persistencia de esos problemas sociales y económicos animaron al padre de Shahn, Joshua Hessel Shahn, un tallador de madera de ideas socialistas, a cometer algunas acciones contra el zar que le llevaron al destierro en Siberia. Desde allí consiguió escapar, llegó hasta Sudáfrica y finalmente se reunió en Estados Unidos con su familia, que había emigrado a este país en 1906. Shahn creció en los humildes barrios de inmigrantes de Williamsburg y Brooklyn, Nueva York, en una época en que los inmigrantes de la Europa meridional y oriental no podían acceder a los privilegios de los protestantes blancos. Aunque se sentía atraído por la rica cultura de los judíos europeos, también anhelaba fervientemente convertirse en "americano" (el americanismo de Shahn, sin embargo, no se basaría en un patriotismo radical, sino más bien en la crítica a una nación que estaba perdiendo sus antiguos ideales democráticos).

El artista absorbió las ideas intelectuales y políticas de su padre, además del respeto por el trabajo artesano. Por eso montó en cólera cuando sus padres, a instancias de su testaruda madre, Gittel Lieberman, de origen campesino, le sacó de la escuela cuando no era más que un adolescente para que pudiera llevar un sueldo al hogar que compartían los siete miembros de su familia. Por fortuna, entró a trabajar como aprendiz en el taller de litografía Hessengberg, en el Lower East Side de Manhattan, donde se convirtió en un disciplinado dibujante y grabador y adquirió una sólida formación que le sería muy útil a lo largo de su carrera como artista. Ambicioso y decidido, era un lector voraz que se dejaba guiar por las recomendaciones de un empleado de la biblioteca pública. Más tarde estudió en la Eastern Evening High School y se matriculó en la Art Students League y en la Educational Alliance Settlement House.

Shahn también pasó por la Universidad de Nueva York, el Marine Biological Laboratory de Woods Hole (Massachusetts), el City College de Nueva York, y la venerable y conservadora National Academy of Design. Realizó largos viajes por Europa, primero en 1925, y después entre 1928 y 1929, gracias en parte al dinero que conseguía con sus trabajos de contabilidad su primera esposa, Tillie Ziporah Goldstein, una mujer con una mentalidad muy progresista. Recorrieron Francia, España, Túnez, Alemania, Austria e Italia, donde las narraciones claras y elegantes de los frescos de Giotto, el célebre precursor del Renacimiento, le conmovieron profundamente. En París se matriculó en la Académie Julien y en la Académie de la Grande Chaumière, se empapó de la vida bohemia de la "generación perdida", y aprendió de Paul Cézanne, Pablo Picasso, Henri Matisse y Georges Rouault. Desarrolló una pincelada expresiva y un estilo plano, moderno, que más adelante conferiría una forma dinámica al contenido social y político de su obra. Pasó

East Side Soap Box
[Tribuna en el East Side]
1936

La naturaleza ha dado [a cada trabajador] su apetito, pero nuestros patronos nos han arrebatado la llave [de nuestro sustento]

largas temporadas en la isla tunecina de Jerba, donde la singular comunidad judía de lengua árabe que había vivido durante siglos en relativa armonía con los musulmanes le dejó una huella indeleble[2].

Shahn regresó a Estados Unidos justo antes del catastrófico crac de la bolsa de octubre de 1929 que dio lugar a la Gran Depresión, y empezó a buscar temas que reflejaran su experiencia personal. Se centró en las historias de lucha y en las injusticias derivadas del desempleo general desencadenado por la ruina económica global, y prestó atención especial a las *causes célèbres* de su época. Inspirándose en los grabados de los antiguos volúmenes militares franceses, entre 1930 y 1931 creó una serie de acuarelas (o aguadas) sobre "el caso de Alfred Dreyfus" —capitán del ejército francés que había sido víctima del antisemitismo— que había mantenido en vilo a la sociedad francesa entre 1894 y 1906. Era la primera vez que el artista recurría a su metodología, luego habitual, de dibujar basándose en fotografías de periódicos, incorporando textos y trabajando en series en las que retrataba a los principales protagonistas del drama. Las películas y los noticiarios cinematográficos de la época también influirían en su práctica. Pero el reconocimiento de la crítica lo obtuvo con una serie de veintitrés aguadas que expuso en la Downtown Gallery de Edith Halpert sobre otro escándalo que generó protestas en todo el mundo: *The Passion of Sacco and Vanzetti* [La pasión de Sacco y Vanzetti, 1931-1932]. Con un estilo deliberadamente desmañado y una línea incisiva, Shahn retrató a los inmigrantes italianos de clase obrera ejecutados el 23 de agosto de 1927 acusados de robo y asesinato en una fábrica de zapatos de Braintree (Massachusetts), sin recibir un juicio justo por un crimen que muchos creían que no habían cometido. Teñido de prejuicios contra los inmigrantes, los católicos y los anarquistas, el caso representaba para Shahn y para otros izquierdistas una parodia de la justicia, incluso una especie de martirio cristiano[3]. Shahn produjo después una serie de quince aguadas y una pintura al temple, en colores vivos y con gran pericia técnica, sobre el caso de *Tom Mooney* (1932-1933), el líder sindical americano-irlandés perseguido y encarcelado injustamente tras ser acusado de organizar un atentado con bomba en el desfile del Preparedness Day, en San Francisco, antes de la entrada de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. Ambas series se centraban en los detalles sencillos y corrientes de las vidas y las relaciones de los protagonistas.

Estas series recibieron los elogios del muralista mexicano Diego Rivera, que vio en ellas dos impactantes ejemplos de arte proletario y contrató a Shahn en 1933 para que le asistiera en el malogrado fresco que pintó para el Rockefeller Center, *Man at the Crossroads* [El hombre en la encrucijada]. El controvertido contraste que planteaba el mural entre la codicia capitalista y la utopía comunista (liderada por Lenin) contribuyó a la censura y a la posterior destrucción de la obra. En el clima político global de la época, este acto de censura catapultó a Shahn a la primera línea del activismo radical de izquierdas. El fascismo que se propagaba con violencia por la Alemania de Adolf Hitler y la Italia de Benito Mussolini, y amenazaba a la República del Frente Popular en España en vísperas de una guerra civil, animó al artista a entrar en acción. Sin embargo, era consciente de que las tendencias ultranacionalistas, autoritarias y antisemitas no eran un problema exclusivamente europeo, y denunció su existencia en su propio país, como se revela con claridad en la mordaz caricatura que dibujó del *Father Coughlin* [El padre Coughlin, 1939]. A la manera de Honoré Daumier y Francisco de Goya, y basándose en unas fotografías de un discurso que pronunció Hitler en Berlín el 4 de abril de 1932, Shahn realizó una sátira feroz del famoso "predicador radiofónico", un reformista social reconvertido en católico reaccionario, en plena diatriba de incitación al odio.

1. "En la zona de asentamiento judío existía también una cultura pública rica y floreciente". Véase Diana L. Linden, *Ben Shahn's New Deal Murals: Jewish Identity in the American Scene*, Detroit, Wayne State University Press, 2015, p. 7.

2. Para las primeras etapas e influencias de la vida de Shahn, véanse los libros de James Thrall Soby (1947), Selden Rodman (1951), Mirella Bentivoglio (1963), John D. Morse (1972), Bernarda Bryson Shahn (1972), Kenneth W. Prescott (1973), Frances K. Pohl (1993) y Howard Greenfeld (1998). Véase también el libro infantil de Cynthia Levinson, *The People's Painter: How Ben Shahn Fought for Justice with Art*, Nueva York, Abrams, 2021, una obra tan rigurosa como oportuna.

3. Véase Alejandro Anreus, Laura Katzman, Diana L. Linden, Nunzio Pernicone y Frances K. Pohl, *Ben Shahn and the Passion of Sacco and Vanzetti*, Jersey City, Jersey City Museum y Rutgers University Press, 2001.

Le Capitaine Dreyfus [El capitán Dreyfus,
del porfolio *The Dreyfus Affair* (El caso Dreyfus)], 1984,
a partir de acuarela de ca. 1930-1931

Georges Picquart [Georges Picquart, del porfolio *The Dreyfus Affair* (El caso Dreyfus)], 1984, a partir de acuarela de ca. 1930-1931

Labori et Picquart [Labori y Picquart, del porfolio *The Dreyfus Affair* (El caso Dreyfus)], 1984, a partir de acuarela de ca. 1930-1931

Les Experts: Couard, Varinard, Belhomme, Teyssonnières
[Los peritos: Couard, Varinard, Belhomme, Teyssonnières,
del porfolio *The Dreyfus Affair* (El caso Dreyfus)], 1984,
a partir de acuarela de ca. 1930-1931

Me. Labori [Sr. Labori, del porfolio
The Dreyfus Affair (El caso Dreyfus)], 1984,
a partir de acuarela de ca. 1930-1931

Georges Charensol
L'affaire Dreyfus et la Troisième République.
París, Éditions Kra, "Les Documentaires", 1930

Paleologue et Demange [Paleologue y Demange,
del porfolio *The Dreyfus Affair* (El caso Dreyfus)], 1984,
a partir de acuarela de ca. 1930-1931

Esterhazy [Esterhazy, del porfolio
The Dreyfus Affair (El caso Dreyfus)], 1984,
a partir de acuarela de ca. 1930-1931

Du Paty de Clam [Du Paty de Clam,
del porfolio *The Dreyfus Affair* (El caso Dreyfus)], 1984,
a partir de acuarela de ca. 1930-1931

THE LETTERS OF
SACCO AND
VANZETTI

written during
the seven years
(1920-1927)
of their im-
prisonment

The only true story of the most sensational trial of modern times

The Passion of Sacco and Vanzetti
[La pasión de Sacco y Vanzetti]
1931-1932

Marion D. Frankfurter y Gardner Jackson (eds.)
The Letters of Sacco and Vanzetti; Written During the Seven Years (1920-1927) of Their Imprisonment,
Londres, Constable & Company LTD, 1929

Bartolomeo Vanzetti and Nicola Sacco
[Bartolomeo Vanzetti y Nicola Sacco]
1931-1932

Three Witnesses [Tres testigos]
ca. 1931-1932

Supreme Court of California: Mooney Series
[Corte Suprema de California, de la serie de Tom Mooney]
1932

Tom Mooney Handcuffed
[Tom Mooney esposado]
1932-1933

Governor James Rolph, Jr. of California
[Gobernador James Rolph, Jr., de California]
1932-1933

Two Witnesses, Mellie Edeau and Sadie Edeau
[Dos testigos, Mellie Edeau y Sadie Edeau]
1932

Fotógrafo desconocido
"Dos buitres ávidas de sangre, Mellie Edeau y Sadie Edeau, perjuras confesas", en *Justice and Labor in the Mooney Case*, 1 de enero de 1919

TWO BLOOD-HUNTING VULTU
Mellie Edeau and Sadie Edeau, self-confessed perjurers. When asked why they swore innocent lives away so recklessly, they said, "What difference does it make so long as you get paid for it? They are only working people. There are too many working people now," and "My soul told me they were guilty."

Rena and Tom Mooney
[Rena y Tom Mooney]
1933

My Son is Innocent
[Mi hijo es inocente]
1932

E. E. Cummings, con frontispicio de Ben Shahn
Tom [de la escenografía del ballet basado en *La cabaña del tío Tom*],
Nueva York, Arrow Editions, 1935

Father Coughlin
[El padre Coughlin]
1939

Street Corner Speaker
[Charlatán de esquina]
1936

Paul Thompson, "El charlatán y su público", en *National Geographic Magazine*, vol. 34, nº 1, julio de 1918

PUBLIC NOTICE
CLOSED
FOR
ONE YEAR
VIOLATION

UN NEW DEAL PARA EL ARTE: DE LA REVOLUCIÓN A LA REFORMA

Con la crisis económica de la Gran Depresión, muchos artistas estadounidenses vieron en el socialismo y el comunismo una alternativa atractiva al sistema capitalista, que había fallado al "ciudadano de a pie". Ben Shahn y otros artistas de izquierdas como Lucienne Bloch, Lou Block, Stuart Davis, Stephen Dimitroff, Hugo Gellert, Boris Gorelick, William Gropper, Max Spivak y Moses Soyer, se afiliaron al Partido Comunista de los Estado Unidos (CPUSA) o se convirtieron en simpatizantes, es decir, estaban de acuerdo con los objetivos del partido, pero no pertenecían oficialmente a la formación. Shahn utilizó su arte como arma en la lucha de clases y, siguiendo el ejemplo de su nueva compañera Bernarda Bryson, entre 1933 y 1934 se unió al Artists' Union, trabajó como editor y diseñador para *Art Front*, la revista del sindicato, y colaboró brevemente con el CPUSA (aunque no tardó en renegar del dogmatismo y las luchas internas que encontró en los círculos comunistas, y el idilio con Rusia terminó para muchos izquierdistas después de los Juicios de Moscú instigados por Iósif Stalin). En busca de una estética documental y de detalles "auténticos" que definieran sus pinturas de "perspectiva social", Shahn empezó a sacar fotografías callejeras espontáneas. Con su cámara Leica de 35 mm y un visor de ángulo recto que le permitía fotografiar a sus personajes inadvertidamente, retrató a neoyorquinos de diversas etnias y razas, a jóvenes detenidos en las cárceles de Nueva York y a los artistas activistas que se manifestaban para conseguir subvenciones, exigir la creación de una galería de arte municipal o manifestar su solidaridad con el resto de los trabajadores en los desfiles del 1º de Mayo[1].

A mediados de la década de 1930, Shahn ya se había convertido en un acérrimo defensor del New Deal y se trasladó a Washington D. C. Como muchos otros radicales, se unió a otros liberales más moderados en las coaliciones del Frente Popular para protestar contra el fascismo extranjero. Respaldó al presidente del New Deal, Franklin Delano Roosevelt, quien, gracias a unos programas sociales sin precedentes, había conseguido que millones de estadounidenses volvieran a trabajar. Aunque los críticos de derechas condenaban el New Deal por considerarla una política socialista, lo cierto es que contribuyó a mantener la economía capitalista, apuntalándola con garantías sociales. En septiembre de 1935, Shahn y Bryson empezaron a trabajar para la Special Skills Division [División de Tareas Especiales] de la Resettlement Administration [Administración de Reasentamiento, RA]. Rebautizada más adelante como Farm Security Administration [Administración de Seguridad Agrícola, FSA], su objetivo era combatir la devastación provocada por el Dust Bowl y la grave crisis agraria que había asolado el país. Ambos artistas diseñaron carteles —y Shahn realizó fotografías— para concienciar a la opinión pública. Sus obras se convirtieron en convincentes pruebas documentales que demostraban la necesidad de los programas de ayuda federales destinados a reubicar y reconvertir a los trabajadores rurales.

Los carteles que creó en el año 1936, como *Years of Dust* [Años de polvo] y *A Mule and a Plow* [Mula y arado], donde aparecen trabajadores con cara de preocupación en paisajes desolados, estaban basados en los detalles gráficos y en la dura realidad de las emblemáticas fotografías que él mismo había realizado para la RA-FSA: aparceros, arrendatarios agrícolas y mineros de las regiones del Sur, el Medio Oeste y el Atlántico Medio. Junto con Walker Evans, Dorothea Lange y Russell Lee, entre otros, Shahn creó un archivo fotográfico inmenso y hoy en día icónico que recibió las críticas de los políticos conservadores de la época, que tachaban esas imágenes de propaganda

Federal Agents Pouring Wine Down a Sewer [Agentes federales vertiendo vino por una alcantarilla, estudio para el mural de la Prohibición de Central Park Casino, no realizado]
ca. 1934

izquierdista y, paradójicamente, de los estudiosos posteriores, que les acusan de ofrecer una imagen suavizada de la pobreza. Las fotografías dinámicas y espontáneas de Shahn son un documento extraordinario que muestran el sufrimiento y la capacidad de resistencia de un país en crisis. Destacan por sus agudas observaciones y su crítica conmovedora pero indirecta de la discriminación racial y las políticas de segregación que amenazaban los ideales democráticos de la nación[2] (y lo cierto es que deben situarse en el contexto del opresivo orden racial de la década de 1930 y de la prioridad que concedió el gobierno del New Deal a la recuperación económica en detrimento de la justicia racial). Además, Shahn utilizaría sus fotografías como fuentes primarias para el desarrollo del resto de su obra artística, como hizo con su serie *Sunday Paintings* [Pinturas de domingo], de la que cabe destacar *Sunday Painting* [Pintura de domingo, 1938] y *Pretty Girl Milking the Cow* [Bella muchacha que ordeña una vaca, 1940], que dignifican la cotidianidad de la gente corriente y sus actividades mundanas. Estos ejemplos de "realismo personal" marcaron un giro en la obra de Shahn, pues abandonó el "arte para las masas" para concentrarse en los individuos, con todas sus contradicciones: un cambio que él mismo atribuía a sus viajes fotográficos por Estados Unidos, que constituyeron toda una revelación para él[3].

En la época del New Deal, Shahn consiguió importantes encargos para la realización de murales, tanto a través de sus propias propuestas como de concursos públicos. Aunque nunca llegó a producirse, el mural que concibió en 1934 para el Central Park Casino, patrocinado por el Public Works of Art Project [Proyecto de Obras de Arte Públicas], abordaba el tema de la ley seca. Los dinámicos escenarios arquitectónicos de Shahn servían de espacio para una crónica inteligente y satírica del empeño, dividido según el género, por mantener o abolir la controvertida prohibición del alcohol[4]. El primer mural (*buon fresco*) que consiguió terminar, entre 1936 y 1938, es una escena que representa la inmigración de los judíos de la Europa central y del este a Estados Unidos, un desplazamiento que se ha descrito como un éxodo moderno y profano de la persecución del Viejo Mundo a las promesas del Nuevo Mundo (un proceso favorecido por la afiliación sindical y la vida en cooperativa). El mural fue financiado por la RA para la comunidad agroindustrial planificada de Jersey Homesteads (la actual Roosevelt), en Nueva Jersey, fundada para reubicar a los trabajadores textiles judíos de las fábricas clandestinas y los bloques de viviendas de la ciudad de Nueva York[5]. El mural (*fresco secco*) más logrado y prestigioso de Shahn, *The Meaning of Social Security* [El significado de la seguridad social, 1940-1942], fue un encargo de la Section of Fine Arts [Sección de Bellas Artes] del U. S. Treasury [Departamento del Tesoro de Estados Unidos] para el edificio que en aquel entonces era la sede de la Seguridad Social en Washington, D. C. Shahn incluyó en la composición a todas las personas a las que iba a socorrer la Ley de Seguridad Social del New Deal: desempleados, ancianos y personas discapacitadas. Sin embargo, haciendo gala de cierta rebeldía, también representó a los que la legislación había dejado fuera: los agricultores y un personaje que podría ser una trabajadora doméstica. A pesar de las industriosas cuadrillas de obreros de la construcción que aparecen en la composición trabajando en proyectos públicos, el mural evita tanto la glorificación de los obreros característica del realismo socialista soviético como la celebración simplista del "estilo de vida americano". Aunque Shahn fue víctima de cierta censura en sus murales y expresó su rechazo del "juramento de pobreza" obligatorio para los artistas que aspiraban a conseguir un encargo de la comisión de la Work Projects Administration, en una entrevista que realizó en 1964 para los Archives of American Art, aseguró que se sentía "en total armonía con los tiempos" y que su compromiso con el ambicioso experimento de un arte subvencionado por el gobierno había sido total[6].

1. Para el arte y la política de Ben Shahn en la década de 1930, véase Deborah Martin Kao, Laura Katzman y Jenna Webster, *Ben Shahn's New York: The Photography of Modern Times*, New Haven, Yale University Press, 2000 y la nota 5. La estética fotográfica de Shahn se vio influenciada por su compañero de estudio Walker Evans y por Henri Cartier-Bresson.

2. John Raeburn, *Ben Shahn's American Scene: Photographs, 1938*, Champaign, University of Illinois Press, 2010, pp. 159-176. Para las fotografías que realizó Shahn para la RA-FSA y el racismo, véase la bibliografía de Nicholas Natanson y Susan H. Edwards.

3. Laura Katzman, "Source Matters: Ben Shahn and the Archive", en *Archives of American Art Journal*, vol. 54, nº 2, otoño de 2015, pp. 4-33. Para las *Sunday Paintings* y la defensa y crítica de Shahn a la tradición de la pintura de género, véase John Fagg, *Re-envisioning Everyday Life: American Genre Scenes, 1905-1945*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2023, pp. 159-177.

4. Para otro mural malogrado y una insólita crítica a las ideas progresistas de Shahn, véase Davida Fernández-Barkan, "Of Murals and Men: Carceral Aesthetics and Ben Shahn's Rikers Island Project", en *American Art*, vol. 31, nº 1, primavera de 2023, pp. 32-57.

5. Diana L. Linden, *Ben Shahn's New Deal Murals: Jewish Identity in the American Scene*, Detroit, Wayne State University Press, 2015, pp. 17, 61-63. Para la importancia que tuvo Jersey Homesteads en la vida de Shahn, afincado en esta comunidad desde 1939, véase la tesis doctoral de Daniel S. Palmer (CUNY, 2021).

6. Sobre el mural de la Seguridad Social como significativo del compromiso limitado de la administración Roosevelt con la justicia racial, véase John Ott, *Mixed Media: The Visual Cultures of Racial Integration, 1931–1954* (de próxima publicación). Los proyectos artísticos federales del New Deal pueden considerarse progresistas, pues apoyaban a los artistas en apuros, pero también conservadores, en la medida en que promocionaban los valores tradicionales. Muchos estudiosos consideran que los murales eran instrumentos de propaganda cuyo objetivo era elevar la moral del público, inculcar el orgullo regional y reforzar la identidad nacional en la época de la Gran Depresión.

Untitled (Lower East Side, New York City)
[Sin título (Lower East Side, Nueva York)]
Abril de 1936

R. Lapinkoff

BOUGHT
AND
SOLD
8.50
9.50

East Side Merchants (Lower East Side, New York City)
[Tenderos del East Side (Lower East Side, Nueva York)]
Abril de 1936

Bowery (New York City)
[Bowery (Nueva York)]
Abril de 1936

Untitled (Bowery, New York City)
[Sin título (Bowery, Nueva York)]
1995, a partir de un negativo de abril de 1936

Untitled (New York City)
[Sin título (Nueva York)]
1935

14th St. (New York City)
[Calle 14 (Nueva York)]
1932-1934

Greenwich Village (New York City)
[Greenwich Village (Nueva York)]
1932-1935

Greenwich Village (New York City)
[Greenwich Village (Nueva York)]
1932-1934

East Side Merchant (New York City)
[Tendera del East Side (Nueva York)]
1932-1935

Greenwich Village (Bethune Street, New York City)
[Greenwich Village (Bethune Street, Nueva York)]
1932-1935

Untitled (New York City Reformatory, New Hampton, New York)
[Sin título (Reformatorio de Nueva York, New Hampton, estado de Nueva York)]
1934

Untitled (New York City Reformatory, New Hampton, New York)
[Sin título (Reformatorio de Nueva York, New Hampton, estado de Nueva York)]
Mayo-junio de 1934

Untitled [Artists' Union and Artists Committee of Action Demonstrations, NYC]
[Sin título (Manifestaciones del Artists' Union y el Artists Committee of Action, Nueva York)]
1934-1935

TO DAY
LAST YEAR
DIEGO RIVERA
ARTISTS
COMMITTEE
OF ACTION
for a
MUNICIPAL
ART CENTER
OF ACTION

ART FRONT

APRIL, 1935
Vol. 1, No. 4

Official Publication of the ARTISTS' UNION, 63 West 15th Street, New York
Editorial Office, ART FRONT, 14 West Eighth Street, New York City

Wages For Artists

WHILE Washington politicians debate about whether it is more dangerous to risk the Administration's displeasure by recognizing prevailing wages in the new $4,880,000,000 Relief Bill, or to flout organized labor by undermining its hard-won wage rates, it becomes apparent that the answer lies with labor itself.

Present developments indicate that the prevailing wage clause will not be written into the Work Relief Bill, but that the Administration will make whatever concessions are necessary in the face of union pressure. That is, wherever relief workers are organized in strong unions they have some chance to retain the union wage scale.

Artists now on art projects receive $24.00 weekly for from 30 to 39 hours' work, that is, about $4.80 per day. It is interesting to compare this wage with that of other skilled workers. Union plumbers, for instance, receive $12.00 per day, house painters receive $11.20, plasterers, $12.00, stone carvers, $14.00. The Artists' Union, after careful consideration of comparative wages, has determined on $2.00 per hour as a fair wage for artists, for a maximum 30-hour, and a minimum 15-hour week. Artists who now receive $24.00 for a 30-hour week will, under the new rate, receive the same sum for 15 hours of work.

It is vital at the present time that artists organize for the creation of new art projects, for the maintenance of desirable working conditions, and for the recognition of the Union wage scale.

Hearn Plan

INVITATIONS were recently sent out by the "Lower New York Art Council" to artists for an exhibition which opened March 4 at Hearn's Department Store. On the eve of the opening, the artists were surprised to learn that this exhibit was being sponsored by Mayor LaGuardia's Municipal Committee of One Hundred, which body had refused to admit duly elected delegates of New York artists to its first and only conference at City Hall.

Artists protested against the first municipally sponsored exhibition last year because it was held in Rockefeller Center where a work of art was destroyed by the owners of the building. After withdrawing their works, the artists sent a delegation to Mayor LaGuardia and presented him with plans for a permanent Municipal Art Gallery and Center.

We protest against this exhibition at Hearn's. It is one precisely of the character that the creation of a Municipal Art Center would prevent. In no way does it serve the interests of artists but is merely instrumental in providing free publicity for a department store.

This time our protest has been effective. On the opening day of the exhibition, six paintings were removed by indignant artists.

During the first week of the exhibition so many more have been removed that the sponsors of the show, in order to cover the bare spaces, have had to resort to hanging the work originally thrown out by the jury as unfit.

Why Mr. Benton!

Editors of Art Front, February 14th, 1935.
Dear Sirs:

The copy of Art Front which, according to your letter of February 12th, was mailed to me, has not yet arrived.

I am always interested when people criticize me, so I hope you will you mail me your sheet.

I am not, however, interested in answering criticisms or in defending myself.

I am in the first place in no strong a position to make that necessary, and in the second place am too sceptical of the nature of critical motives, in general, to take the critical findings of my contemporaries with much seriousness.

The criticisms of artists are unconsciously controlled, for the most part, by impulses that are defensive rather than organizing.

In the case of an "imitator of imitators" like Stuart Davis, the motives for a criticism of my work or of that of Curry, Marsh or Wood are plain.

No verbiage can disguise the cowardice of the defeated and impotent.

Yours sincerely,
THOMAS H. BENTON.

But the next day Mr. Benton read the article. He telephoned—would we ask him ten questions and give him three thousand words? We did. Several days later we received his answers, he telephoned again. Were we answering him in the next issue? If so, he must have five hundred more words of rebuttal. *Art Front* is limited for space and we could not tell him definitely. Mr. Benton became painfully. He "scooped" us and delivered our questions and his answers to them to *Art Digest*.* THE EDITORS.

Ben Shahn

Treason Is Treason

WHEN the sluices of the Panama Canal opened in 1922, there rode to fame on the famous waters, Jonas Lie, a little known painter who had set himself the task of immortalizing the great engineering feat.

Never distinguished for the quality or the profoundness of his work, he has nevertheless risen steadily in the world of art. He painted pretty sailboats and became an Associate N. A. He painted more p.s.h. and became a full N.A. He painted still more p.s.h. and became president of the N.A.

He then gave up his struggles with the brush to become painter member of the New York Municipal Art Commission. In normal times the duties of this office would be to choose the proper design for subway kiosks, lamp posts, park benches and garbage cans. But these are not normal times. Under the desperate enterprises of hard-pressed politicians, Mr. Lie finds himself in a key position. That is to pass or reject the murals designed by some hundred and fifty artists working on the mural projects of the F.E.R.A.

Recently Mr. Lie unbosomed himself before the society of mural painters.

He confessed that of the many murals that he had passed during his year in office, he had "passed them with a smile, but there is an awful lot behind that smile." He did not like the murals, but he remembered that the walls could always be whitewashed. Beside, the work was going into "old decrepit buildings that are coming down anyway."

Mr. Lie dislikes modern trends in painting. "If academic painting is on the skids," he cries, "God help American art!" But if he dislikes modern painting, he abominates work dealing with social subject matter. He does not think, for instance, that the achievements of medical science have a place on the walls of hospitals. That prison walls should speak of the injustices of prison life, or depict ideal prison conditions, that the walls of schools should tell children of a better life, or a different form of society is to Mr. Lie propaganda and not art. "Treason is treason," he shouts, "whether in literature or paint!"

To an administration that has been a paragon of economy, that has balanced its budget by the sales tax, by flying squadrons that descend upon the poor and jerk them off relief rolls, that has twice given the excuse of economy to cut the artists' wages, Mr. Lie seems an unusual luxury. We feel that the city cannot afford such a luxury.

There is a move among the artists of New York to demand Lie's resignation, a move which we heartily support.

[As we go to press, a rumor reaches us that Jonas Lie is to be made curator of paintings at the Metropolitan Museum. If this is true, then we can indeed cry, "God help all painting!"]

* Our compliments to *Art Digest*, who has twice copiously quoted *Art Front*, once other publications, and once before.

Art Front, vol. 1, nº 4, abril de 1935

Art Front, vol. 1, nº 1, noviembre de 1934

Art Front, vol. 1, nº 3, febrero de 1935

Art Front, vol. 1, nº 6, julio de 1935

Potted Palms and Public Art

Quintanilla and Satire

On Work Relief

"WE REJECT" — THE ART COMMISSION

THE SOCIAL STERILITY OF PAINTERS

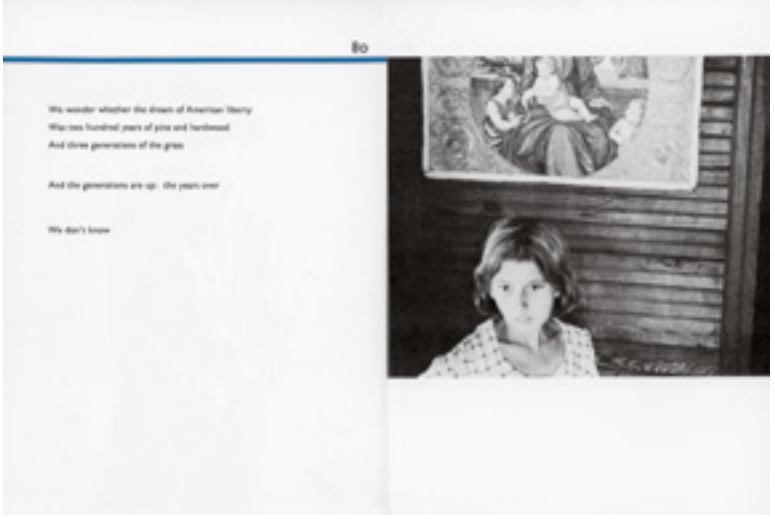
FREE
QUINTANILLA
GREAT SPANISH PAINTER
Quintanilla
AND
OTHER
VICTIMS OF
SPANISH FASCISM
ARTISTS UNION
DEMANDS
IMMEDIATE RELEASE
THE Spanish Artist
Entrance to

DOWN WI
SPANISH
FASCISM
Entrance to
515 MADISON AVE
ARTISTS UNION
DEMANDS
THE IMMEDIATE
RELEASE
OF THE SPANISH ARTIST
QUINTANILLA

Untitled (Artists' Union Demonstration, Spanish Consulate, near Madison Avenue and East Fifty-third Street, New York City)
[Sin título (Manifestación del Artists' Union, Consulado de España, cerca de Madison Avenue y la calle 53 Este, Nueva York)]
Primavera de 1935

Watching Medicine Show, Huntingdon, Tennessee, RA6166-M4
[Viendo un espectáculo y venta ambulante de remedios milagrosos,
Huntingdon, Tennessee]
Octubre de 1935

Child of Fortuna Family, Hammond, Louisiana, RA6174-M3
[Niña de la familia Fortuna, Hammond, Luisiana]
Octubre de 1935



Archibald MacLeish
Land of the Free, Nueva York, Harcourt,
Brace and Company, 1938

Rehabilitation Clients, Boone County, Arkansas
[Beneficiarios de programa de rehabilitación de la tierra, condado de Boone, Arkansas]
Octubre de 1935

Wife and Child of Sharecropper, Arkansas
[Mujer e hijo de rentero, Arkansas]
Octubre de 1935

Children of Destitute Ozark Mountaineer, Arkansas
[Hijos de montañero desahuciado de Ozark, Arkansas]
Octubre de 1935

Children of Rehabilitation Client, Maria Plantation, Arkansas
[Hijos de beneficiario de programa de rehabilitación de la tierra, plantación Maria, Arkansas]
Octubre de 1935

Boone County, Arkansas. The Family of a Resettlement Administration Client in the Doorway of Their Home
[Condado de Boone, Arkansas. La familia de un beneficiario de la Administración de Reasentamiento en la entrada de su casa]
Octubre de 1935

Edward Steichen
The Family of Man. The Greatest Photographic Exhibition of All Time—503 Pictures from 68 Countries—Created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art,
Nueva York, Maco Magazine Corporation, 1955

Sharecroppers' Children on Sunday, near Little Rock, Arkansas
[Hijos de los renteror en domingo, cerca de Little Rock, Arkansas]
Octubre de 1935

Cotton Pickers, 6:30 a.m., Alexander Plantation, Pulaski County, Arkansas
[Recolectores de algodón, 6:30 h, plantación Alexander, condado de Pulaski, Arkansas]
Octubre de 1935

Untitled (possibly related to: Cotton pickers, Pulaski County, Arkansas)
[Sin título (posiblemente relacionada con: Recolectores de algodón, condado de Pulaski, Arkansas)]
Octubre de 1935

Cotton Pickers, Pulaski County, Arkansas
[Recolectores de algodón, condado de Pulaski, Arkansas]
Octubre de 1935

Richard Wright y Edwin Rosskam
Twelve Million Black Voices: A Folk History of the Negro in the United States, Nueva York, Viking Press, 1941

Picking Cotton on Alexander Plantation, Pulaski County, Arkansas
[Recolectando algodón en la plantación Alexander, condado de Pulaski, Arkansas]
Octubre de 1935

Scene at Smithland, Kentucky
[Escena en Smithland, Kentucky]
Octubre de 1935

Bank in Smithland, Kentucky, RA6080-M5
[Banco en Smithland, Kentucky]
Octubre de 1935

RESTAURANT
DRINK

Itinerant Photographer in Columbus, Ohio
[Fotógrafo itinerante en Columbus, Ohio]
Agosto de 1938

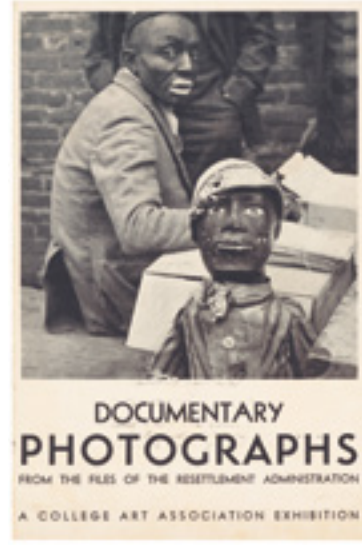
Street scene, Circleville, Ohio
[Escena callejera, Circleville, Ohio]
Verano de 1938

"Roadside inn", Central Ohio. The Figure of the Body was Originally Distributed to Advertise the Neward Indian Mounds. Redecorated
["Posada al borde de la carretera", Ohio central. La figura del cadáver se distribuyó originalmente para anunciar los montículos indios de Newark. Redecorados]
Verano de 1938

Medicine Show, Huntingdon, Tennessee
[Espectáculo y venta ambulante de remedios milagrosos),
Huntingdon, Tennessee]
Octubre de 1935

Huntingdon, Tennessee
[Huntingdon, Tennessee]
Octubre de 1935

Medicine Show, Huntingdon, Tennessee
[Espectáculo y venta ambulante de remedios milagrosos, Huntingdon, Tennessee]
Octubre de 1935



Documentary Photographs from the Files of the Resettlement Administration: A College Art Association Exhibition,
Nueva York, WPA Federal Art Project Gallery, diciembre de 1936

Untitled (Plaquemines Parish, Louisiana)
[Sin título (Parroquia de Plaquemines, Luisiana)]
Octubre de 1935

Bernarda Bryson Shahn
A Mule and a Plow
[Mula y arado]
1936

A MULE AND A PLOW

RESETTLEMENT ADMINISTRATION

Small Loans Give Farmers a New Start

YEARS OF DUST

RESETTLEMENT ADMINISTRATION

Rescues Victims
Restores Land to Proper Use

Years of Dust
[Años de polvo]
1936

The Sheriff's Sale / Faces over a Million American Farmers / Resettlements Farm Debt Adjustment / Will Help Save Their Farms
[La subasta amenaza a un millón de granjeros estadounidenses. El programa de ajuste de deuda de la Administración de Reasentamiento ayudará a salvar sus granjas]
ca. 1936

Miner / A Good House / Good Gardening Land is Ready / for You through Resettlement
[Minero. Una buena casa y buena tierra de labor te esperan con el reasentamiento]
ca. 1936

INVEST IN YOUR COUNTRY'S FUTURE
PASS THE AMERICAN YOUTH ACT

Seward Park
1936

Invest in Your Country's Future, Pass the American Youth Act
[Inviertan en el futuro de su país. Aprueben la Ley de Juventud Americana]
ca. 1935

Unemployed
[Desempleados]
ca. 1938

Sunday Morning
[Domingo por la mañana]
ca. 1938-1943

Sunday Painting
[Pintura de domingo]
1938

Striking Miners, Scotts Run, West Virginia
[Mineros en huelga, Scotts Run, Virginia occidental]
Octubre de 1935

Untitled (New York City)
[Sin título (Nueva York)]
1932-1935

Scotts Run, West Virginia
[Scotts Run, Virginia occidental]
1937

Democracies Fear New Peace Offensive (Spring, 1940)
[Las democracias temen una nueva ofensiva de paz (primavera de 1940)]
1940

Pretty Girl Milking the Cow
[Bella muchacha que ordeña una vaca]
1940

7

9
10

Untitled (Houston Street Playground, East Houston Street, New York City)
[Sin título (Parque de Houston Street, Houston Street Este, Nueva York)]
1932-1935

Houston St. Playground (East Houston Street, New York City)
[Parque de Houston Street (Houston Street Este, Nueva York)]
1932-1935

Handball
[Juego de pelota]
1939

Seurat's Lunch
[Almuerzo de Seurat]
ca. 1939

Sin título (estudio para el mural de la Prohibición de Central Park Casino, no realizado)
ca. 1934

OMEN'S CHRISTIAN TEMPERANCE UNI

WCTU Parade
[Manifestación de la WCTU (Unión Cristina de Mujeres por la Templanza), estudio para el mural de la Prohibición de Central Park Casino, no realizado]
ca. 1934

WINES LIQUORS
CIGARS
5¢
FOR GOD, FOR HOME, FOR NATIVE LAND.

Parade for Repeal
[Manifestación por la derogación, estudio para el mural de la Prohibición de Central Park Casino, no realizado]
ca. 1934

TAXATION

Delivering Barrels
[Entregando barriles, estudio para el mural de la Prohibición de Central Park Casino, no realizado]
ca. 1934

Bootleggers
[Contrabandistas de bebidas alcohólicas, estudio para el mural de la Prohibición de Central Park Casino, no realizado]
ca. 1934

CHARRED

Village Speakeasy Closed for Violation
[Bar clandestino del Village cerrado por irregularidades,
estudio para el mural de la Prohibición de Central Park Casino,
no realizado]
ca. 1934

GLASS
&
PICTURE FRAME
22
CLOSED
24

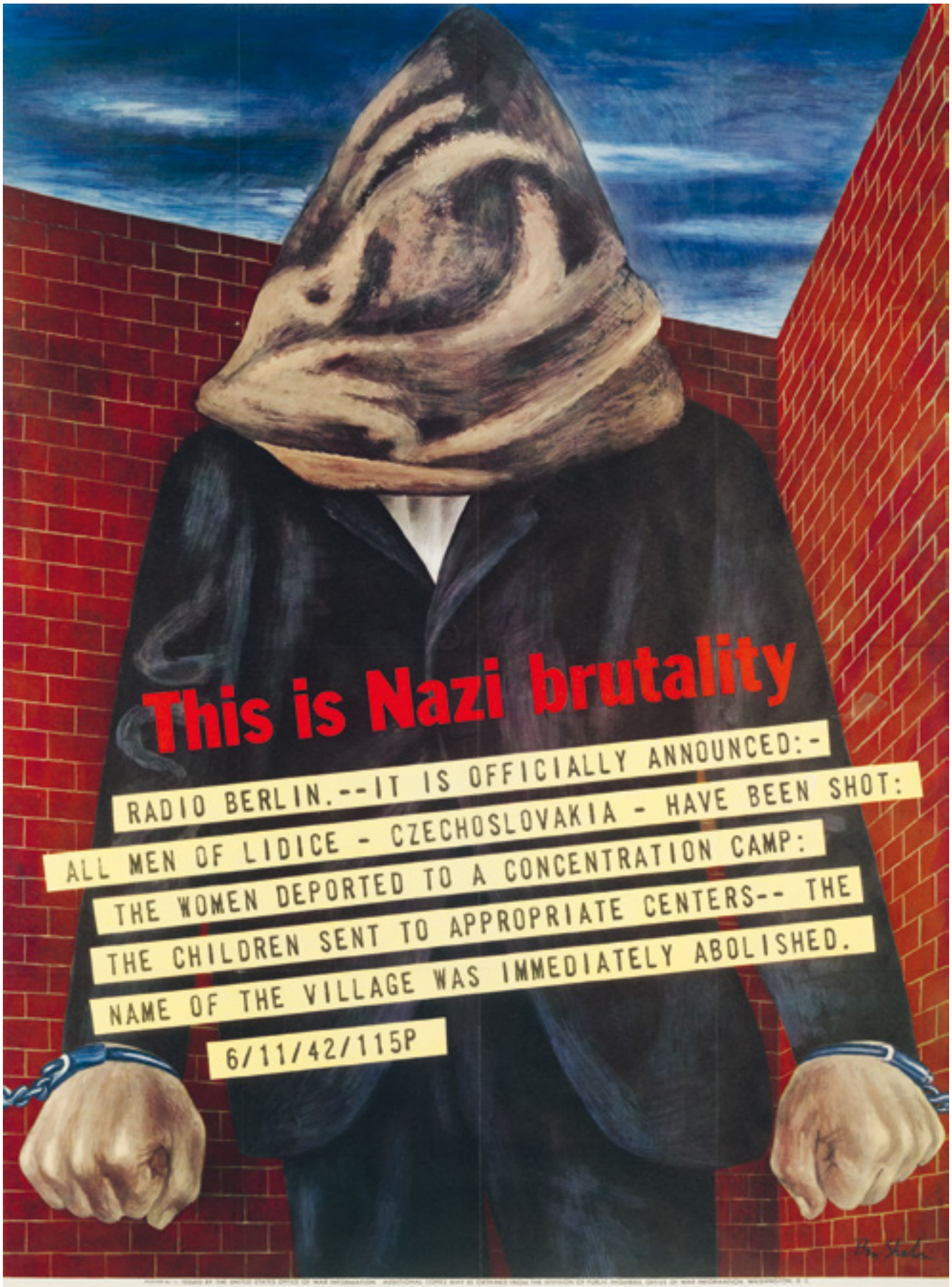
Estudio para el mural del Gran estado de Wisconsin
ca. 1937

Unemployment
[Desempleo, del mural *The Meaning of Social Security*
(El significado de la seguridad social)]
1940-1942

Carpenter's Helper #2
[Ayudante de carpintero nº 2]
ca. 1940-1942

Steel Worker
[Trabajador del acero, estudio para el mural *The Meaning of Social Security* (El significado de la seguridad social)]
1940-1942

Housing
[Construcción de vivienda, del mural *The Meaning of Social Security* (El significado de la seguridad social)]
1940-1942


This is Nazi brutality
RADIO BERLIN.--IT IS OFFICIALLY ANNOUNCED:-
ALL MEN OF LIDICE - CZECHOSLOVAKIA - HAVE BEEN SHOT:
THE WOMEN DEPORTED TO A CONCENTRATION CAMP:
THE CHILDREN SENT TO APPROPRIATE CENTERS-- THE
NAME OF THE VILLAGE WAS IMMEDIATELY ABOLISHED.
6/11/42/115P

Durante la Segunda Guerra Mundial, Ben Shahn trabajó para el Bureau of Publications and Graphics [Agencia de Publicaciones y Artes Gráficas] de la Office of War Information [Oficina de Información de Guerra, OWI] de Estados Unidos. Fundada en 1942, después de que los estadounidenses se sumaran al conflicto global en el bando de los aliados en diciembre de 1941, la OWI contrataba artistas para diseñar carteles, folletos y otros materiales de propaganda para estimular, en el ámbito nacional, la campaña solidaria de la población civil durante la guerra. Shahn colaboró también con la Office of the Coordinator of Inter-American Affairs [Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos] con el objetivo de contrarrestar la propaganda fascista de las potencias del Eje y de la España franquista que se filtraba hacia América Latina. Su cartel *This is Nazi Brutality* [He aquí la brutalidad nazi, 1942] describe las terroríficas tácticas que habían empleado los nazis para destruir en su totalidad la localidad checoslovaca de Lídice y matar o deportar a la mayoría de sus habitantes, en represalia por el asesinato del oficial de alto rango de las SS Reinhard Heydrich a manos de los combatientes de la resistencia checa. *We French Workers Warn You…* [Nosotros los obreros franceses os prevenimos…, 1942] condenaba el decreto del trabajo obligatorio que había promulgado el gobierno de Vichy en colaboración con la Alemania nazi durante la ocupación de Francia.

Estos dos carteles son los únicos de los muchos que diseñó Shahn que sabemos que la OWI puso en circulación. La mayoría de sus carteles y panfletos eran criticados por parecer demasiado duros, violentos, poco atractivos. Sin embargo, según algunos estudios recientes, es posible que se descartaran también en virtud de su "intensidad estética y de la ambigüedad de su mensaje". A diferencia de otros artistas de la OWI, Shahn se centraba en las víctimas más que en los verdugos, evitaba los amenazantes símbolos fascistas y se valía de una compleja superposición de estratos de interpretación. En esta época, la mayoría de los carteles de guerra promocionaban los esfuerzos de la industria, los "huertos de la victoria" y el racionamiento y reciclaje de materiales, o advertían a los ciudadanos de lo peligroso que podía resultar comunicarse con el enemigo[1].A Shahn y a sus colegas de la OWI les fastidiaba que la división de arte gráfico hubiera caído en manos de unos ejecutivos del campo de la publicidad comercial que preferían la estética sofisticada a los planteamientos informativos honestos para comunicar los peligros de la guerra para la democracia.

A pesar de la brevedad de la colaboración de Shahn con la OWI —el artista abandonó la oficina en el verano de 1943—, las fotografías clasificadas y desclasificadas que pudo contemplar allí durante este periodo le dejaron una huella indeleble. Hablaba de "la terrible realidad, secreta y confidencial, de las carretadas de muertos; en Grecia, en India, en Polonia" y de las ciudades europeas arrasadas por los bombardeos: la devastación humana provocada por los ejércitos del Eje y de los aliados. Esos documentos, junto con las fotografías de los periódicos y los noticiarios cinematográficos, influyeron en los cuadros que pintó durante la guerra y la posguerra sobre la aniquilación, la reconstrucción y la naturaleza indestructible del espíritu humano. Shahn se sintió especialmente afectado por la destrucción de su adorada Italia, "Iglesias, pueblos y monasterios destruidos: Monte Casino y Rávena", que plasmó en *Italian Landscape* [Paisaje italiano, 1943-1944] e *Italian Landscape II: Europa* [Paisaje italiano II: Europa, 1944], pinturas donde las viudas

This is Nazi Brutality
[He aquí la brutalidad nazi]
1942

deambulan entre las ruinas de la guerra. El artista buscaba símbolos que pudieran expresar "la sensación de vacío y de pérdida que le provocaba la guerra, y lo insignificante que debía de sentirse la gente que intentaba seguir adelante con su vida frente la enormidad de la guerra"[2].

Shahn representó los primeros momentos de la posguerra con pinturas como *Remember the Wrapper* [No olvidéis el envoltorio, 1945], en la que vemos a unos soldados estadounidenses que acaban de liberar una ciudad italiana de la ocupación nazi. La enérgica escena de un soldado que reparte chicles a unos niños emocionados y a una esbelta mujer de piel aceitunada con aire maternal ofrece un contraste conmovedor con el desolador fondo de la composición: un soldado solitario, las vías de tren destrozadas y edificios inhóspitos. En *Liberation* [Liberación, 1945] unas niñas se columpian con salvaje desenfreno entre edificios bombardeados para celebrar el fin de la guerra. Por el contrario, *Carnival* [Parque de atracciones, 1946], pintada a partir de unas fotografías que el propio Shahn realizó para la FSA de Ohio en una fiesta de bienvenida para los veteranos de la Primera Guerra Mundial durante la festividad del 4 de julio, ofrece, irónicamente, una imagen melancólica, serena y, aun así, desasosegante. El artista yuxtapone la figura de un feriante dormido a una pareja que le da la espalda y que está precariamente encaramada en un asiento de una atracción de feria. Una segunda pareja se abraza y mira hacia lo lejos, hacia un futuro desconocido.

En otras obras de la posguerra, Shahn abordó el tema del Holocausto —el genocidio del pueblo judío perpetrado por la Alemania nazi—, casi siempre desde una perspectiva alegórica. El simbolismo con diversos estratos de interpretación domina *Allegory* [Alegoría, 1948], donde una bestia ígnea de aspecto leonino rodeada de árboles rojos en llamas se cierne sobre un montón de niños inmóviles: una imagen basada en una fotografía de las víctimas de los crímenes nazis que apareció en una publicación del gobierno griego que Shahn encontró en la OWI. Estas imágenes surgen a partir de los recuerdos de los incendios asoladores que el propio Shahn había presenciado en su infancia y del fuego que había acabado con una familia negra en un bloque de viviendas de Chicago. Teniendo en cuenta que la pintura está fechada en 1948 y que el monstruo recuerda a la loba que amamantó a Rómulo y Remo, el símbolo mitológico de la fundación de la ciudad de Roma, es posible que *Allegory* aludiera también a la fundación del Estado de Israel[3]. Probablemente *New York* [Nueva York, 1947], una obra igual de enigmática, represente la identidad étnica del propio Shahn en Estados Unidos, en un momento en que empezaba a revelarse el verdadero alcance del exterminio de la práctica totalidad de los judíos europeos. El centro de la composición lo ocupa un niño escuálido, rodeado por un edificio de viviendas vacío y una fábrica, un lucio, un pescadero judío y una balanza, elementos extraídos de diferentes fotografías que había realizado Shahn en el Lower East Side de Nueva York. Los diferentes elementos flotan de manera surrealista en esta especie de collage para crear un paisaje onírico que evoca los recuerdos de la infancia de inmigrante del artista. Esos recuerdos —cargados de dolor y nostalgia— representaban una pesada carga mental para él en esos años. Mientras en la cultura popular se celebraba el triunfo de la supremacía económica y militar de Estados Unidos, Shahn y otros artistas figurativos y abstractos intentaban asimilar los horrores y las amenazas existenciales de la reciente guerra global y sus secuelas.

1. Véase el ensayo de Christof Decker en el presente catálogo y su artículo "Fighting for a Free World: Ben Shahn and the Art of the Poster", en *American Art*, vol. 33, nº 2, 2019, pp. 92, 84-105. Véase también el capítulo 2 de Christof Decker en *Imaging Scenes of War: Aesthetic Crossovers in America Visual Culture*, Bielefeld, transcript Verlag, 2022, pp. 35-59.

2. Ben Shahn, *The Shape of Content*, Cambridge, Harvard University Press, 1957, pp. 41-42, 47.

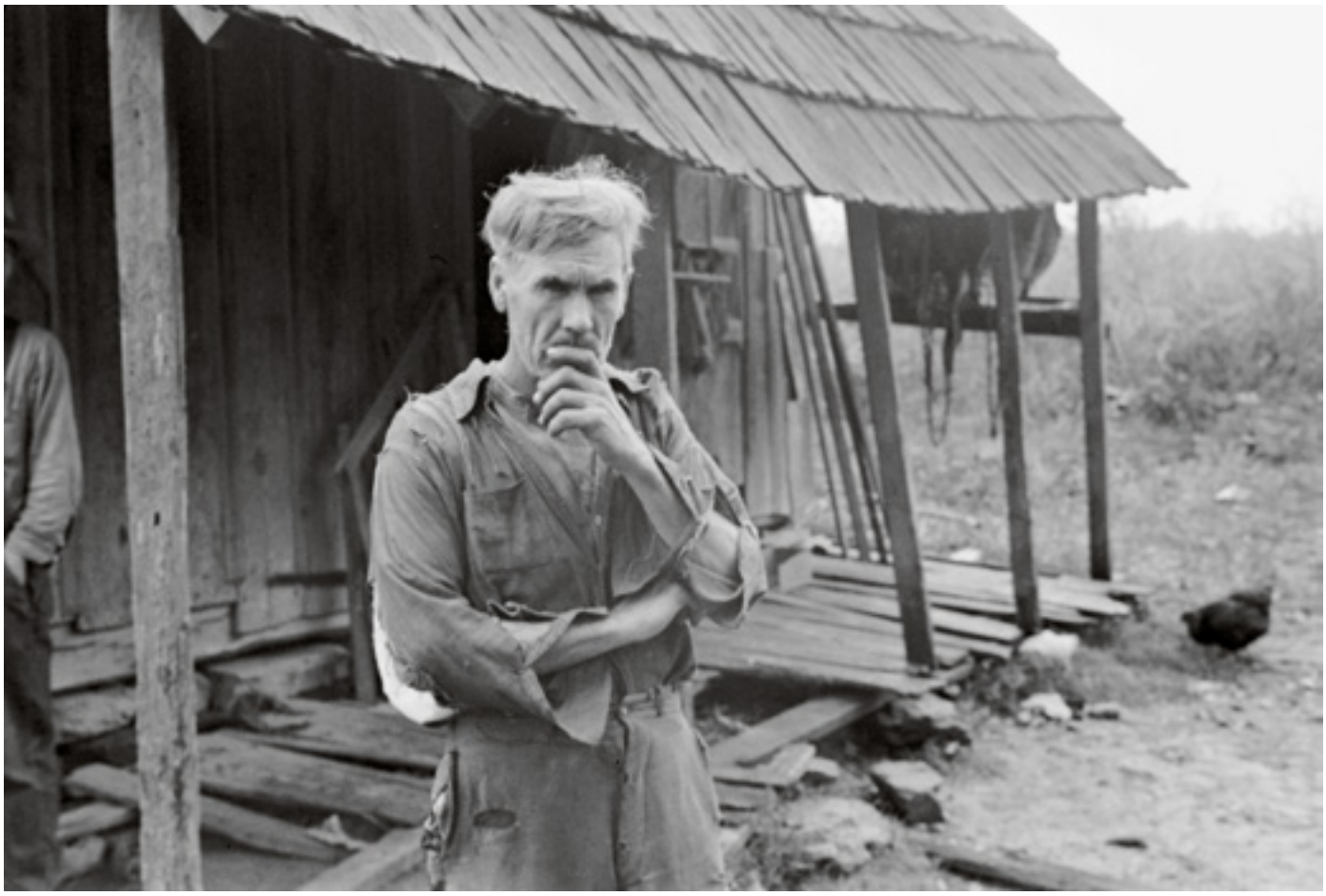
3. Para una posible relación de la obra *Third Allegory* [Tercera alegoría, 1955] con Israel, véase Frances K. Pohl, "Allegory in the Work of Ben Shahn", en Susan Chevlowe et al., *Common Man, Mythic Vision: The Paintings of Ben Shahn*, Nueva York, The Jewish Museum y Princeton University Press, 1998, pp. 132, 134. La relación de Shahn con Israel es bastante compleja, y su análisis excede los límites de este ensayo. Realizó algunos trabajos gráficos para El Al Airlines (1969) y para la Zim Israel Navigation Company (1963-1964), pero apenas emitió observaciones en público en torno al Estado de Israel y nunca llegó a visitarlo, aunque fue invitado en numerosas ocasiones. En 1969, Shahn declaró que los ataques de Israel a los estados árabes en 1967 en respuesta a las amenazas de destrucción de su país, "probablemente estaban justificados". Véase Richard Kostelanetz, "Ben Shahn: Master 'Journalist' of American Art (1969)", en *On Innovative Art(ist)s: Recollections of an Expanding Field*, Jefferson, Carolina del Norte, McFarland & Company, 1992, p. 169.

French Workers
[Obreros franceses]
1942

French Workers
[Obreros franceses]
1942

We French Workers Warn You... Defeat Means Slavery, Starvation, Death
[Nosotros los obreros franceses os prevenimos...
la derrota supone esclavitud, hambruna, muerte]
1942

"La gasolina viaja en paquetes de papel (norte de África), anuncio para la Container Corporation of America, serie Naciones Unidas", en *Fortune*, abril de 1944, vol. 29, nº 4



Sam Nichols, Tenant Farmer, Boone County, Arkansas
[Sam Nichols, granjero arrendatario, condado de Boone, Arkansas]
Octubre de 1935

1943 AD
[1943 d. C.]
ca. 1943

We Fight for a Free World!
[¡Luchamos por un mundo libre!]
ca. 1942

Morning
[Mañana]
1943

[NOV. 3, 1936] THE NEW YORK TIMES, TU

INSURGENTS DRIVE NEARER TO MADRID

Continued From Page One

—and that after the death penalty had been resorted to."

In another article the Claridad adds that if the heroic resistance can be maintained for a few more days, the present danger will have disappeared.

Madrid Suburb Is Bombed

By The Associated Press.

MADRID, Nov. 2.—The quiet suburb of Leganes, seven miles southwest of Madrid, felt the brunt of insurgent bombings and shellings today. The terminal of one of Madrid's street-car lines in Leganes was bombarded, but it escaped serious damage. Government gun crews blazed back at the insurgents.

With the main line of the Rebel attack on Madrid running from the south to the west, the government also reported heavy fighting on the Guadalajara highroad, about fifteen miles northeast of the capital.

Varela Is 11 Miles From Capital

NAVALCARNERO, Spain, Nov. 2 (AP).—General José Varela, after a week-end drive southwest and west of Madrid, commanded a Rebel line about eleven miles from the Spanish capital tonight.

His infantrymen drove tow[ard] Mostoles, despite heavy government artillery fire, after yesterday's capture of Brunete in a strong offensive in which, the Rebel command said, at least 500 of Madrid's soldiers were killed. Mostoles lies only ten miles southwest of the capital.

An unsuccessful counter-attack by government troops at Puria, eleven miles south of Madrid, cost the lives [of] 300 militiamen, the Rebels de-

Associated Press Photo.

SPANISH REFUGEES ON THEIR WAY TO MADRID

Mothers and children, forced to leave their homes in the fighting area, on a weary trek toward the capital, whence they hoped to be sent to the coast for safety.

UPHOLDS HIGH TARIFF ON JAPANESE SHOES

Rebels Bomb Red Cross, Declares Briton in Spain

FRENCH ANTI-FASCISTS DENOUNCE MUSSOLIN[I]

Fotógrafo desconocido
"Refugiados españoles de camino a Madrid",
en *New York Times*, 3 de noviembre de 1936

Fotógrafo desconocido
Times Wide World Photos, Paris Bureau
"Donde los horrores de la guerra continúan...",
ca. 1936-1937
Fuente desconocida

Fotógrafo desconocido
"La victoria de él, la pérdida de ella",
ca. 1936-1937
Fuente desconocida

Having fun? This active little rope-skipper is Joan Lyons who lives with her parents, Mr. and Mrs. John H. Lyons, at 2644 21st-st nw.

Fotógrafo desconocido, ACME
Parade of Jeeps Through Cisterna Castle, Italy
[Desfile de jeeps por el castillo de Cisterna, Italia],
9 de junio de 1944

Fotógrafo desconocido
"¿Divirtiéndose?", ca. 1937
Fuente desconocida

Fotógrafo desconocido
"Niños dormidos", ca. 1934-1944
Fuente desconocida

Gobierno de Grecia (ed.)
Conditions in Greece: Confidential Photographic Record,
1942

Italian Landscape
[Paisaje italiano]
1943-1944

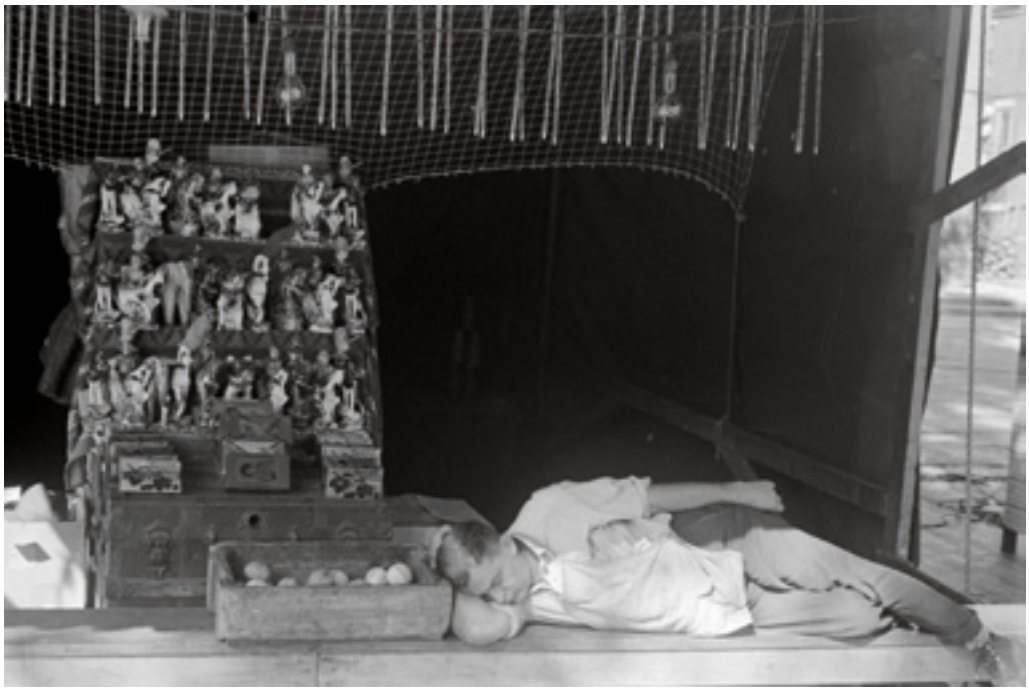
Italian Landscape II: Europa
[Paisaje italiano II: Europa]
1944

Girl Skipping Rope
[Niña saltando a la cuerda]
1943

Cherubs and Children
[Querubines y niños]
1944

Remember the Wrapper
[No olvidéis el envoltorio]
1945

Liberation
[Liberación]
1945



PENNY ARCA

"Business Was Bad," World War Veterans' Homecoming and Carnival, London, Ohio
["Mal negocio", feria y encuentro de veteranos de la Guerra Mundial, Londres, Ohio]
Verano de 1938

Scene at Buckeye Lake Amusement Park, near Columbus, Ohio
[Escena en el parque de atracciones de Buckeye Lake, cerca de Columbus, Ohio]
Verano de 1938

At Ashville. July 4th Celebration, Ashville, Ohio
[En Ashville. Celebración del 4 de julio, Ashville, Ohio]
Julio-agosto de 1938

Nearly Everyone Reads the Bulletin
[Casi todo el mundo lee el boletín]
1946

Carnival
[Parque de atracciones]
1946

Practicing for the Westmoreland Fair, Pennsylvania
[Ensayando para la feria de Westmoreland, Pensilvania]
1937

Four Piece Orchestra
[Orquesta de cuatro instrumentos]
1944

Untitled (possibly related to: Doped Singer, "Love oh, love, oh keerless love," Scotts Run, West Virginia. Relief Investigator Reported a Number of Dope Cases at Scotts Run)
[Sin título (posiblemente relacionado con "Love oh, love, oh keerless love", Scotts Run, Virginia occidental. Un investigador informó de varios casos de drogas en Scotts Run)]
Octubre de 1935

Nocturne
[Nocturno]
1949

Allegory
[Alegoría]
1948

230
ACHS

Untitled (Lower East Side, New York City)
[Sin título (Lower East Side, Nueva York)]
Abril de 1936

Untitled (Lower East Side, New York City)
[Sin título (Lower East Side, Nueva York)]
ca. 1932-1935

New York
[Nueva York]
1947

Untitled (Greenwich Village, New York City)
[Sin título (Greenwich Village, Nueva York)]
1935

World's Greatest Comics
[Los mejores cómics del mundo]
1946

STEEL WORKERS
ORGANIZING COMMITTEE
ORGANIZE

Ben Shahn se comprometió con la causa de los trabajadores estadounidenses desde la década de 1930, motivado por el aumento significativo en todo el país de la militancia sindical y de las huelgas, que llevó a la aprobación de la Ley Nacional de Relaciones del Trabajo en 1935. Pero su obra de temática laboral cobró mayor protagonismo gracias a los carteles que diseñó entre 1944 y 1946, cuando trabajó como artista jefe y director de la Graphic Arts Division [División de Artes Gráficas] del Congress of Industrial Organizations-Political Action Committee [Comité de Acción Política del Congreso de Organización Industrial, CIO-PAC]. El CIO-PAC se fundó en julio de 1943 con el objetivo de sortear las restricciones financieras a las que estaban sometidos los sindicatos para poder financiar campañas electorales. Los carteles de Shahn —donde aparecen personajes con manos enormes, recias y estropeadas por el trabajo— expresan la dignidad del trabajo manual y de los valores de Shahn, hijo y nieto de artesanos de la madera que, además, había trabajado como aprendiz en un taller litográfico. Estos carteles, que en muchos casos venían precedidos o seguidos de pinturas estrechamente relacionadas con ellos, también ponen de manifiesto la relevancia de los problemas de los trabajadores para el Partido Demócrata en esa época.

La obra gráfica que creó Shahn en 1944 para el CIO-PAC y el National Citizens Political Action Committee [Comité de Acción Política Nacional de los Ciudadanos], se utilizó para apoyar la candidatura del presidente Franklin Delano Roosevelt a su cuarto mandato, un hecho sin precedentes hasta entonces. En esos carteles se presentaba a Roosevelt como un amigo de los sindicatos y de los obreros. En *For Full Employment After the War, Register, Vote* [Por el pleno empleo después de la guerra, regístrate, vota, 1944], por ejemplo, donde un soldador negro con la mirada baja trabaja junto a otro soldador blanco que mira hacia arriba, se pretendía promocionar la cooperación interracial entre los trabajadores después de la guerra. Teniendo en cuenta la "expresión de preocupación" del obrero negro y su posición pasiva, secundaria, dentro de la composición, en un estudio reciente se ha afirmado que la obra "crea una jerarquía racial simplificada que relega al trabajador negro a una posición marginal", y que, "en cuanto acción política, resulta insuficiente"[1]. Sin embargo, la voluntad de Shahn de fomentar la integración y la inclusión entre los trabajadores adquiere una dimensión más profunda si se examinan las fotografías en las que se inspiró para diseñar el cartel, pues sabemos que en la imagen original aparecían dos soldadores blancos y que el artista sustituyó a uno de ellos por un soldador negro que tomó de otra fotografía. Además, el artista ya había utilizado estas mismas imágenes interraciales en *Our Manpower* [Nuestra fuerza de trabajo, ca. 1943], un cartel radical que diseñó para la OWI (rechazado) y que incluía una leyenda que pregonaba que la mayor virtud de la mano de obra estadounidense era la diversidad racial, étnica y religiosa. Por desgracia, el punto de vista de Shahn no era demasiado realista pues, aunque el CIO y los sindicatos industriales afiliados presionaban a favor de la integración racial, la discriminación en los sindicatos locales persistía, sobre todo en el sur, donde prevalecían las leyes segregacionistas de Jim Crow. La potente campaña que puso en marcha el CIO en 1946 para organizar las industrias no sindicadas en el sur acabó fracasando, en parte porque los trabajadores blancos concedían más importancia a la retórica de la supremacía blanca que a las ventajas que podían obtener de los sindicatos.

Organize… Steel Workers Organizing Committee [Organízate… Comité de organización de los trabajadores del acero] Década de 1930

En 1946, dado que el apoyo del presidente Harry S. Truman a los sindicatos no era ni mucho menos decidido y que Shahn no estaba de acuerdo con las tácticas de los líderes obreros más destacados, sus carteles, aunque todavía apoyaban al Partido Demócrata, adquirieron un tono más angustioso. En lugar de mostrar al presidente Truman, expresaban una "mayor sensación de crisis, de asedio a los trabajadores". En estos carteles vemos manos de obreros en tensión, en actitud de lucha, que anuncian el debilitamiento de la posición de los sindicatos en la sociedad estadounidense. En *Break Reaction's Grip* [Acabemos con el dominio de los reaccionarios, 1946], la gran mano desnuda de un obrero aprieta con fuerza la muñeca de un empresario, que asoma de la manga de un abrigo y del puño de una camisa para evocar la lucha entre las grandes empresas y los trabajadores[2]. *For All These Rights We've Just Begun to Fight* [Por todos estos derechos ya hemos empezado a luchar, 1946] hace referencia al discurso de la Segunda Carta de Derechos que pronunció Roosevelt en enero de 1944. Con esa figura desafiante que alza el puño entre pancartas de colores, este cartel militante reivindica el derecho de todos los estadounidenses a trabajar, a un salario justo, a un hogar digno, a la sanidad, a la protección económica en los momentos difíciles y a una educación de calidad. *We Want Peace, Register, Vote* [Queremos la paz, regístrate, vota, ca. 1946], una imagen extraída de las fotografías de los hijos de los mineros de Virginia del Sur que Shahn había realizado para la Resettlement Administration [Administración de Reasentamiento] y utilizado previamente en una pintura durante la guerra y en el diseño de otro cartel, muestra a un niño enfermizo que tiende una mano suplicante. Esta figura amenazante que domina la composición es un símbolo de las víctimas de la Segunda Guerra Mundial y evoca el miedo de la posguerra a la futura destrucción en la emergente era atómica.

La crisis que surgió en el seno del propio movimiento obrero agravó aún más los problemas de los trabajadores. Apoyándose en la Ley Taft-Hartley que se aprobó en 1947 y limitaba el poder de los sindicatos, "las fuerzas conservadoras del CIO-PAC expulsaron de la directiva y de las bases de los sindicatos miembros a los comunistas y a los que consideraban sospechosos de serlo". En torno a 1947, Shahn rompió sus vínculos con el CIO y se centró en la campaña presidencial para las elecciones de 1948 del candidato del Partido Progresista Henry Wallace, quien, después de la guerra, había augurado que el siglo XX sería el "siglo del hombre del pueblo" y defendía la libertad y la paz global[3]. Shahn creó documentos gráficos para este efímero partido de izquierdas, un refugio para los comunistas de carné, los simpatizantes y los pacifistas liberales en el nuevo paisaje político reaccionario. Sin embargo, el Partido Progresista tuvo que lidiar con la infiltración de los comunistas y hacer frente a los que les acusaban de estar sometidos al control del Partido Comunista, y Wallace resultó ser un personaje complicado, contradictorio. A pesar de su desencanto, en esta época Shahn se entregó fervientemente a otro proyecto de temática laboral: las ilustraciones de un artículo que publicó en marzo de 1948 John Bartlow Martin en *Harper's Magazine* denunciando las precarias condiciones de seguridad que habían provocado en 1947 un catastrófico accidente en una mina de Centralia, Illinois, un episodio que también inmortalizaría el cantante folk Woody Guthrie[4].

1. John Ott, "Graphic Consciousness: The Visual Cultures of Integrated Industrial Unions at Midcentury", en *American Quarterly*, vol. 66, nº 4, diciembre de 2014, pp. 903, 901. Véase también Katherine Mintie, "Art and Politics in the 1940s: Ben Shahn", en *Index*, 22 de abril de 2020. Disponible en harvardartmuseums.org/article/art-and-politics-in-the-1940s-ben-shahn [Último acceso: 30-10-2023].

Véase también la investigación de Steven Reich sobre el movimiento obrero en Estados Unidos.

2. Frances K. Pohl, *Ben Shahn*, San Francisco, Pomegranate Books, 1993, p. 21. Véase también Pohl, *Ben Shahn: New Deal Artist in a Cold War Climate, 1947-1954*, Austin, University of Texas Press, 1989.

3. Ibíd., p. 22.

4. Para el artículo de *Harper's* y para un análisis del trabajo y el ocio en la obra de Shahn, véase el ensayo de John Fagg en el presente catálogo. Véase también John Fagg, "Ben Shahn: After the Retrospective and in Response to Disaster", conferencia inédita, en *1940's in Focus: American Art during the Decade of Transition*, Centre for American Art, The Courtauld Institute, 3-4 de junio de 2021.

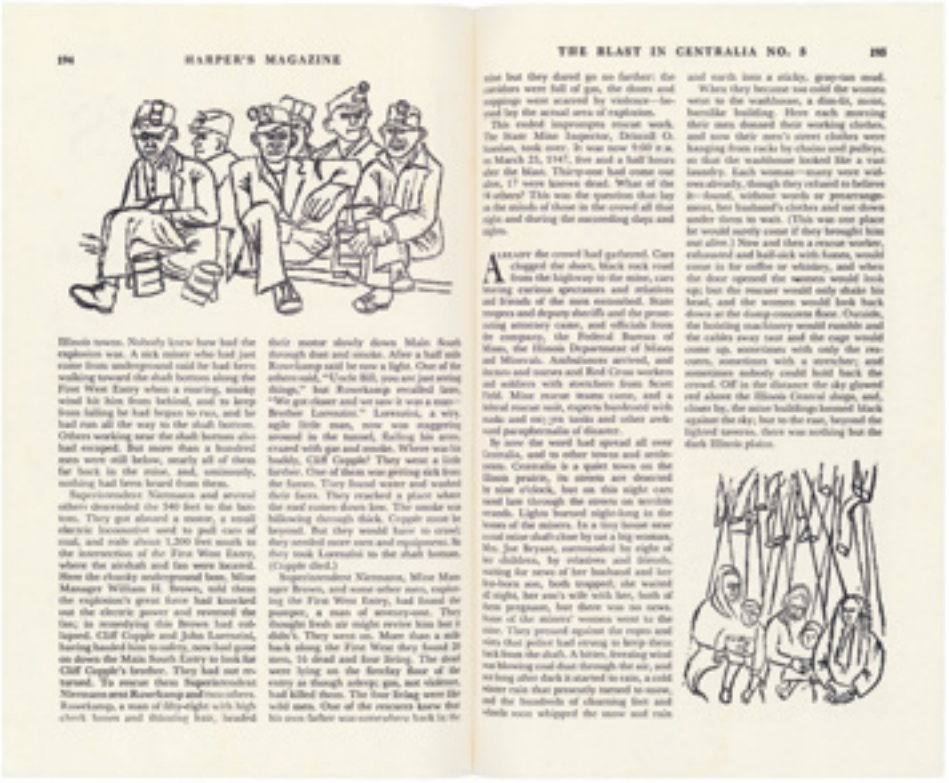
Kentucky Coal Miners, Jenkins, Kentucky
[Mineros del carbón de Kentucky, Jenkins, Kentucky]
Octubre de 1935

Kentucky Coal Miner, Jenkins, Kentucky
[Minero del carbón de Kentucky, Jenkins, Kentucky]
Octubre de 1935

Untitled (Grinning Puddler)
[Sin título (Pudelador sonriente)]
ca. 1940

The Miner
[El minero]
ca. 1948

Harper's Magazine, vol. 196, nº 1.174, marzo de 1948



196 HARPER'S MAGAZINE

Illinois towns. Nobody knew how bad the explosion was. A sick miner who had just come from underground said he had been walking toward the shaft bottom along the First West Entry when a roaring, smoky wind hit him from behind, and to keep from falling he had begun to run, and he had run all the way to the shaft bottom. Others working near the shaft bottom also had escaped. But more than a hundred men were still below, nearly all of them far back in the mine, and, ominously, nothing had been heard from them.

Superintendent Nieuwenhuis and several others descended the 340 feet to the bottom. They got aboard a motor, a small electric locomotive used to pull cars of coal, and rode about 1,200 feet south to the intersection of the First West Entry, where the airshaft and fan were located. Here the clunky underground men, Mine Manager William H. Brown, told them the explosion's great force had knocked out the electric power and reversed the fan; in reversing this Brown had collapsed. Cliff Cupple and John Lorenzini, having hauled him to safety, now had gone on down the Main South Entry to look for Cliff Cupple's brother. They had not returned. To rescue them Superintendent Nieuwenhuis and Rosekamp and two others. Rosekamp, a man of fifty-eight with high cheek bones and thinning hair, headed their motor slowly down Main South through dust and smoke. After a half mile Rosekamp said he saw a light. One of the others said, "Uncle Bill, you are just seeing things." But Rosekamp recalled later, "We got closer and we saw it was a man—Brother Lorenzini." Lorenzini, a wiry, agile little man, now was staggering around in the tunnel, flailing his arms crazed with gas and smoke. Where was his buddy, Cliff Cupple? They went a little farther. One of them was getting sick from the fumes. They found water and washed their faces. They reached a place where the roof comes down low. The smoke was billowing through thick. Cupple must be beyond. But they would have to crawl; they needed more cars and equipment. So they took Lorenzini to the shaft bottom. (Cupple died.)

Superintendent Nieuwenhuis, Mine Manager Brown, and some other men, repairing the First West Entry, had found the passages a mass of wrecked cars. They thought fresh air might revive him but it didn't. They went on. More than a mile back along the First West they found 20 men, 16 dead and four living. The dead were lying on the fireclay floor of the entry as though asleep; gas, not violence, had killed them. The four living were like wild men. One of the rescuers knew that his own father was somewhere back in the

mine but they dared go no farther: the corridors were full of gas, the doors and stoppings were scarred by violence—locked by the actual area of explosion.

This ended impromptu rescue work. The State Mine Inspector, Driscoll O. Jenkins, took over. It was now 9:00 a.m. on March 25, 1947, five and a half hours after the blast. Thirty-one had come out alive, 17 were known dead. What of the 74 others? This was the question that lay in the minds of those in the crowd all that night and during the succeeding days and nights.

As early the crowd had gathered. Cars clogged the short, black rock road from the highway to the mine; cars bearing curious spectators and relatives and friends of the men entombed. State rangers and deputy sheriffs and the prosecuting attorney came, and officials from the company, the Federal Bureau of Mines, the Illinois Department of Mines and Minerals. Ambulances arrived, and doctors and nurses and Red Cross workers and soldiers with stretchers from Scott Field. Mine rescue teams came, and a mine rescue unit, experts hardened with rocks and ore; jets tanks and other awkward paraphernalia of disaster.

By now the word had spread all over Centralia, and to other towns and settlements. Centralia is a quiet town on the Illinois prairie, its streets are deserted by nine o'clock, but on this night cars raced late through the streets on terrible errands. Lights burned night-long in the homes of the miners. In a tiny house near coal mine shaft close by sat a big woman, Mrs. Joe Bryant, surrounded by eight of her children, by relatives and friends, waiting for news of her husband and her five sons, both trapped, she waited all night, her son's wife with her, both of them pregnant, but there was no news. Some of the miners' women went to the mine. They pressed against the ropes and cars that police had strung to keep them back from the shaft. A bitter, freezing wind was blowing coal dust through the air, and so long after dark it started to rain, a cold bitter rain that presently turned to snow, and the hundreds of shivering feet and cheeks were whipped the snow and rain and earth into a sticky, gray-tan mud.

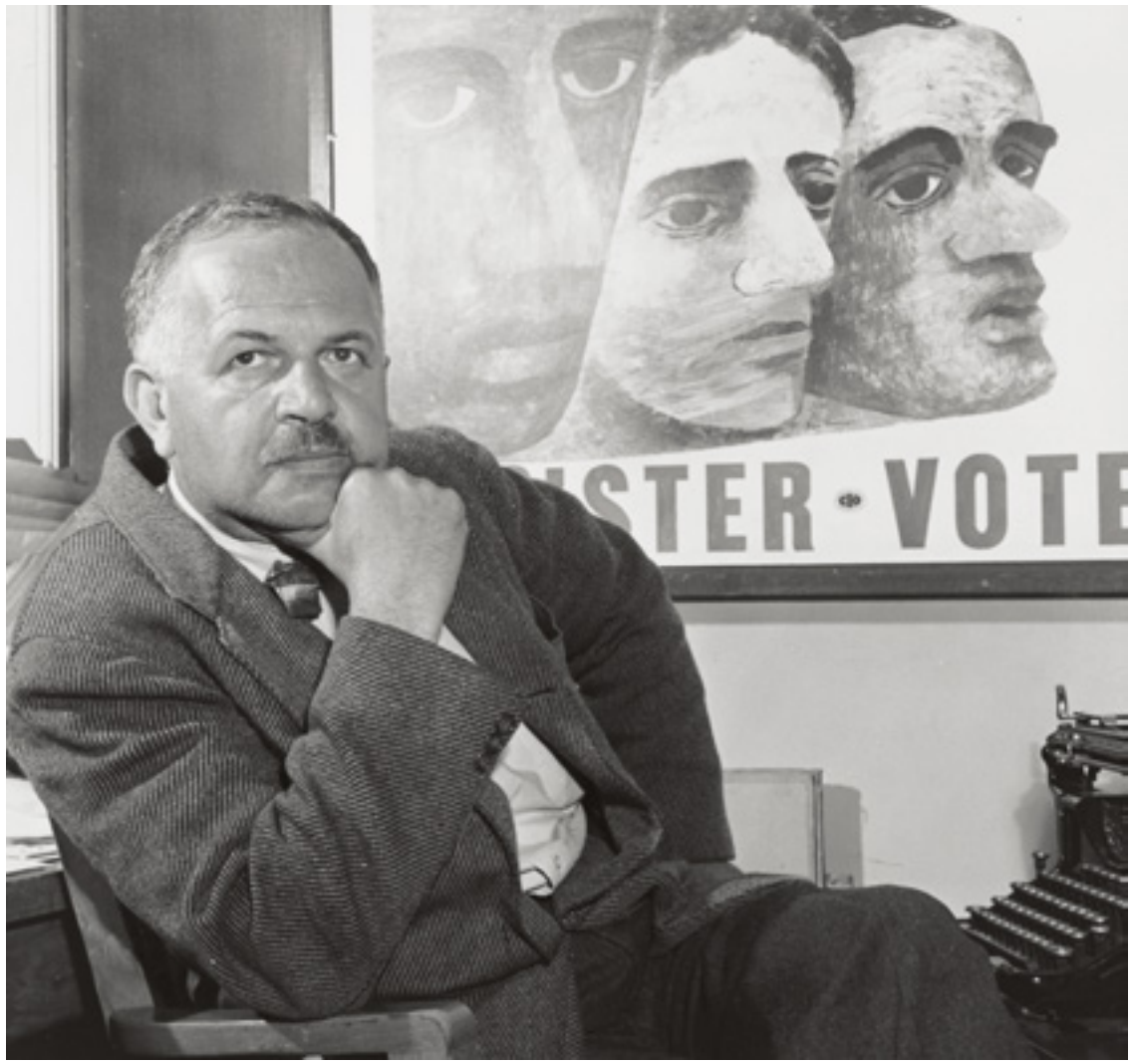
When they became too cold the women went to the washhouse, a dim-lit, metal, barnlike building. Here each morning their men donned their working clothes, and now their men's street clothes were hanging from racks by chains and pulleys, so that the washhouse looked like a vast laundry. Each woman—many were women already, though they refused to believe it—found, without words or prearrangement, her husband's clothes and sat down under them to wait. (This was one place he would surely come if they brought him out alive.) Now and then a rescue worker, exhausted and half-sick with fumes, would come in for coffee or whiskey, and when the door opened the women would look up; but the rescuer would only shake his head, and the women would look back down at the damp concrete floor. Outside, the hoisting machinery would rumble and the cables sway taut and the cage would come up, sometimes with only the rescuers, sometimes with a stretcher; and sometimes nobody could hold back the crowd. Off in the distance the sky glowed red above the Illinois Central shops, and, closer by, the mine buildings loomed black against the sky; but to the east, beyond the lighted taverns, there was nothing but the dark Illinois plains.

The Clinic
[La clínica]
1944

23
GYNECOLOGY
OBSTETRICS
DO I DESERVE
PRENATAL CARE?

OUR FRIEND

OUR FRIEND
AMERICAN LABOR PARTY
VOTE ROW



Fotógrafo desconocido
Untitled (Workers in CIO-PAC Office, New York City)
[Sin título (Trabajadores en la oficina del CIO-PAC, Nueva York)]
ca. 1944

Fotógrafo desconocido
Untitled (Ben Shahn's CIO Poster on Wall, East Harlem, New York City)
[Sin título (en la pared, cartel realizado por Ben Shahn para el CIO, Harlem Este, Nueva York)]
ca. 1944

Ronny Jaques
Ben Shahn (CIO-PAC Office, New York City)
[Ben Shahn (Oficina del CIO-PAC, Nueva York)]
ca. 1945

Alfred T. Palmer
Their Helmets Hoisted Back on Their Heads, These Two Welders Take Time Out for a Smoke and Breath of Fresh Air. Hundreds of Welders Are Employed in the Building of Uncle Sam's New Navy Craft. Newport News, Va.
[Con los cascos levantados sobre sus cabezas, estos dos soldadores se toman un descanso para fumar y respirar aire fresco. Cientos de soldadores trabajan en la construcción del nuevo buque del Tío Sam. Newport News, Virginia]
Octubre de 1941

For Full Employment After the War, Register, Vote (Welders)
[Para el pleno empleo después de la guerra, regístrate, vota (Soldadores)]
1944

Ben Shahn y Muriel Rukeyser
Our Manpower
[Nuestra fuerza de trabajo]
ca. 1943

for full employment after the war

REGISTER CIO VOTE

CIO POLITICAL ACTION COMMITTEE

OUR MANPOWER

1/5 of our strength* must not be lost through discrimination

*12,900,000 Negroes, 4,800,000 Jews, 11,400,000 Foreign born

Our Friend
[Nuestro amigo]
1944

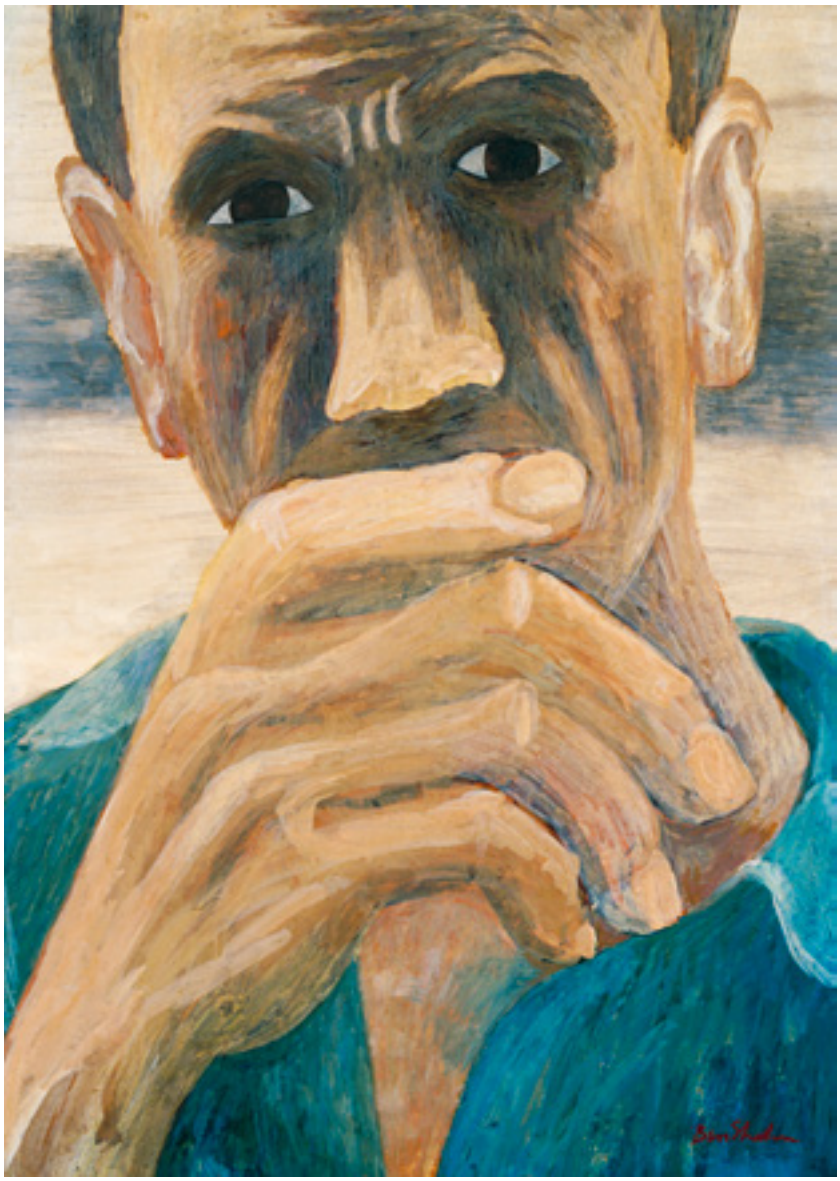
Bountiful Harvest
[Cosecha copiosa]
1944

From Workers to Farmers…Thanks!
[De los trabajadores a los granjeros… ¡Gracias!]
1944

We Want Peace, Register, Vote
[Queremos la paz, regístrate, vota]
ca. 1946

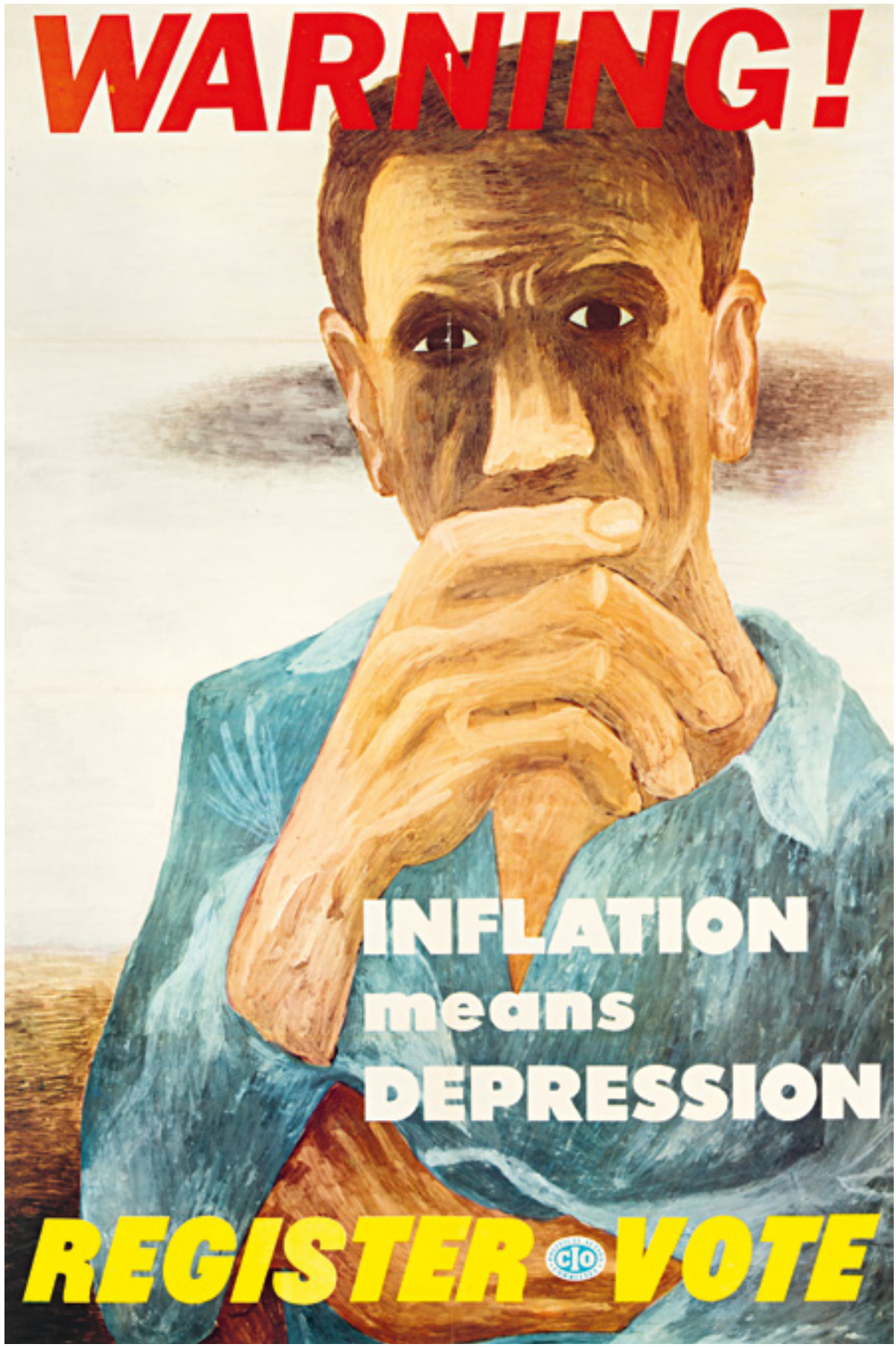
Hunger
[Hambre]
1946

Ben Shahn



Man
[Hombre]
1946

Warning! Inflation Means Depression
[¡Atención! La inflación significa depresión económica]
1946


WARNING!
INFLATION
means
DEPRESSION
REGISTER
CIO
VOTE

For All These Rights We've Just Begun to Fight
[Por todos estos derechos ya hemos empezado a luchar]
1946

Break Reaction's Grip
[Acabemos con el dominio de los reaccionarios]
1946

BREAK
REACTION'S
GRIP
Ben Shahn
REGISTER
CIO
VOTE

Vandenberg, Dewey, and Taft
[Vandenberg, Dewey y Taft]
1941

Laissez-faire
ca. 1947

Fotógrafo desconocido, Wired Photo—Times Wide World
"Empleados de Ford atacando a un dirigente del CIO. Ayer",
en *New York Times*, 27 de mayo de 1937

Labor Drives South

THE C.I.O., WITH THE A.F. of L. IN FULL PURSUIT, SETS OUT FOR THE LAST U.S. LABOR FRONTIER · THE QUESTION: CAN THEY MAKE IT BEFORE THE COLLAPSE OF COTTON?

Paintings and drawings: Ben Shahn

In the summer of 1946 the once-lean South was fat and placid. A cool, wet spring had produced the liveliest summer in southern memory, and the farms and towns were almost as lush as the countryside. Swarms of new trucks, tractors, and Jeeps buzzed around the freshly painted farm buildings, dawdling under their new aluminum roofs. In the neat little towns and cities, streets got up new fronts, old buildings glistened with new paint, new buildings went up everywhere. For on top of the flood of government money from war wages and Army payrolls, cotton was selling at 36 cents a pound, and a farmer with a hundred acres of good cotton had a crop worth $13,000 to $20,000. Who cared that cotton's fundamental position had never been so weak?

Across the South money was easy, prices were high, things were good, jobs plentiful; and the prosperous combination so bemused and delighted most Southerners that few even took the time to wonder why it came or how long it would last.

In this curiously relaxed atmosphere the two great American labor federations have undertaken the last major organizing job in the U.S. It began when the C.I.O. Executive Board met in February, 1946, and decided to open a southern drive at once. A southern organizing director was chosen in the person of Philip Murray's lieutenant, Van A. Bittner, veteran of forty years of rough-and-tumble organizing in coal, steel, meat packing, and other industries over the nation.

THE CONFEDERATE SOLDIER LOOKS DOWN ON A NEW SIGN OF THE TIMES

To conduct a ten-month drive nearly $1,250,000 was raised, primarily among the C.I.O. steel, electrical, auto, clothing, and textile unions. Office space for a southern headquarters was finally secured, after weeks of searching, in an old loft building at 790½ Peachtree Street in Atlanta, above Jimmy's Steak House; and by the first part of June there were enough chairs in the office, enough paint on the walls, and enough names on the organization chart for the C.I.O. Organizing Committee to consider its doors officially open for business.

The portents of a C.I.O. southern drive soon called forth a reply from the A.F. of L. (which southern workers almost invariably call the "A.F. & L." as if it were a branch-line railroad). When some 5,000 A.F. of L. delegates gathered at Asheville, North Carolina, on May 11 and 12, at the Third Biennial Southern Labor Conference, they heard A.F. of L. President William Green open his principal address with the announcement, "Labor is making history here tonight . . . The American Federation of Labor is launching a crusade to organize the unorganized workers of the South." Thereupon Green, supported by George Meany and other A.F. of L. heads, switched the attack to the C.I.O.: "Let me give southern industry this warning —grow and cooperate with us or fight for your life against Communist forces." Philip Murray snapped testily that Bill Green seemed to be trying to organize southern employers.

The C.I.O. launched its southern drive when it did because it had no alternative. The reasons were three:

1. *Economic*: the competition of unorganized southern plants with C.I.O.-organized northern industries could in time of depression threaten the whole C.I.O. national position.

2. *Bureaucratic*: maintaining their southern locals is an exhausting drain on many C.I.O unions, some of which spend $5 or $6 on the South for every dollar paid back in dues. One national C.I.O. official explained, "The northern part of the C.I.O. is carrying the South."

3. *Political*: despite the official divorce of the C.I.O. drive from politics, a definite long-range factor was the congressional hostility of conservative southern Democrats to labor in general and the C.I.O. in particular.

As for the A.F. of L., it had a southern drive because the C.I.O. was having one (though perhaps the word "drive" is too strong; A.F. of L. chiefs prefer to call it an "intensification of effort"). The C.I.O.'s compelling reasons did not apply to it.

month paid by the county to give them official status, the local doctor, and social-service workers, if any, are on his payroll. In such a village, to lose one's job may mean losing one's home and one's entire place in the community. Hence the interests of the millworker often tend to contract to the limits of the mill village where he lives, and where his father and grandfather may have lived before him.

In August, 1946, a union drive in such a village not far from Macon, Georgia, was making slow progress, for the village mail was distributed in the mill, and any letter with a union return address immediately tagged the union sympathizer. Opposite the mill gates was a little grocery store whose owner, a union sympathizer, made a practice of signing people up in the back of his store. The mill's reaction was symbolic: the store was simply declared out of bounds for all millworkers, and any employee who entered it was "spoken to" the next day.

The younger generation of owners and managers, however, seldom regards unionization as the end of the world. Northern companies owning southern plants look on unionization more matter-of-factly than their southern contemporaries, believing that past a certain point it is not good business to fight the unions. Most susceptible to organization are the converter-owned textile mills, bought in the past few years at fancy prices. As the outlay must be recouped before the end of the seller's market, the owners are in no position to risk a protracted strike. Too they account for the scorn in which they are held by old-line millowners, who liken the converters to "black-market Jews who got so rich they went out and bought themselves a dog."

Many southern employers regard unionization as ultimately inevitable, and, influenced by A.F. of L. and other efforts to paint the C.I.O. as Communistic, they tend to prefer the A.F. of L. They are nonetheless interested in staving off organization by anybody as long as possible. Their opposition, however, shows one significant contrast with the first-and-every thirties: it is generally within the law, despite occasional firings for union activity and some use of supervisory employees for persuasive purposes. Moreover, practices that once were common, such as eviction from company houses or the encouragement of company unions, are scant today.

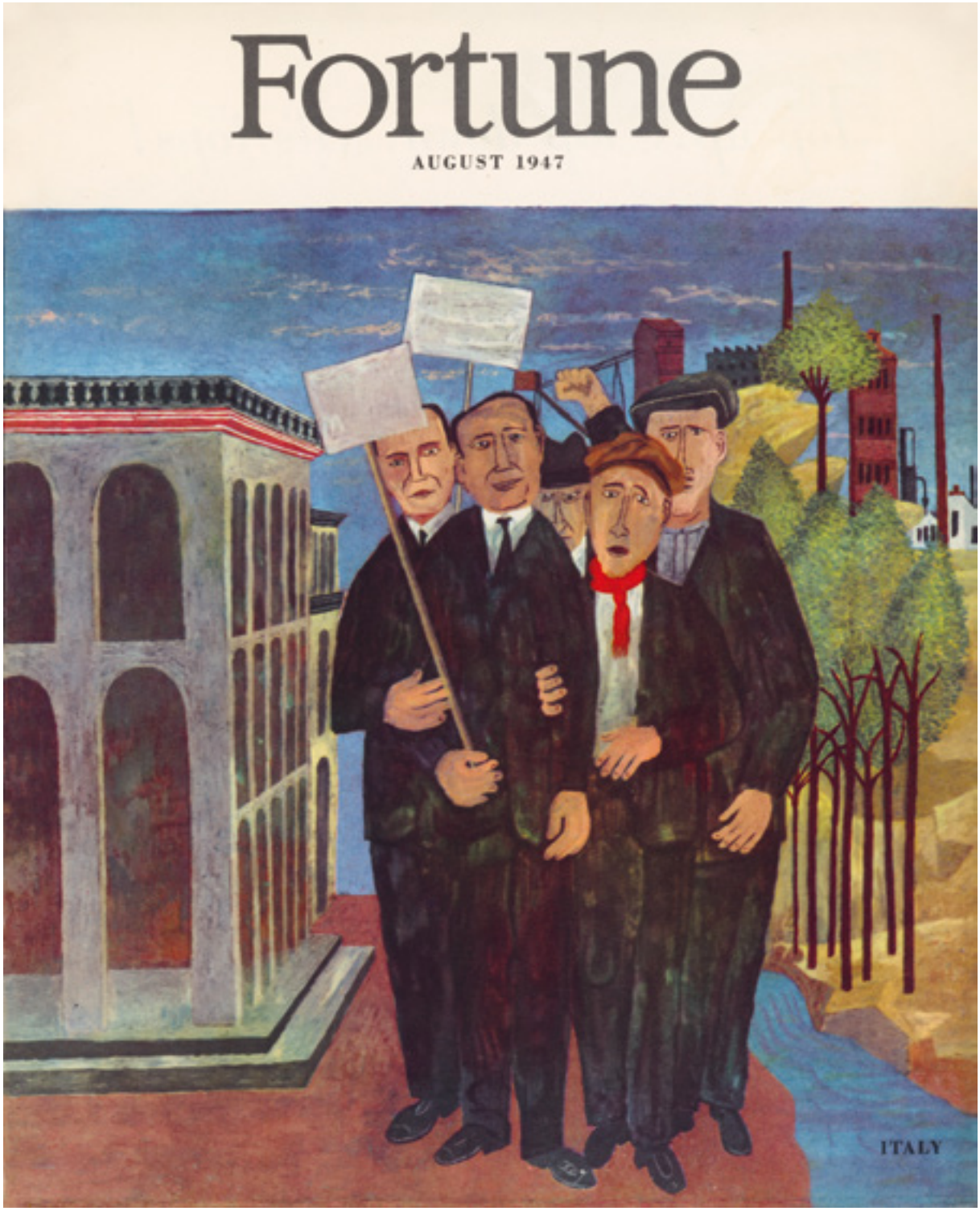
The most widely used employer technique is the "Vale Bonding formula,"* involving a series of carefully worded letters to employees just before an NLRB election. Simultaneously, employees may also begin to receive in the mail copies of Sherman Patterson's *Militant Truth* or "Parson Jack" Johnston's *Principal*, both little semi-religious newspapers devoted to the propaganda that labor unions are Communistic and hence enemies of religion. The formula seems to be reaching the limit of its usefulness, however, and the little group of southern labor-relations lawyers who operate it expect the day to come when

(Continued on page 148)

*On called Decatur based on a 1946 employment decision in the case of the American Cable Bonding Co. of New Haven, Connecticut, defining how far an employer may go in persuading his employees without coercing them.

OAK RIDGE ATOM WORKERS after a three-long election amid echo of "Red" and "rank-union," voted CIO: by a narrow margin at the only large plant not to reject union. At right, Negro tobacco workers invoke religious exercises for their mass movement into A.F. of L. and C.I.O.

THE CHURCH IN THE UNION HALL



Fortune, vol. 36, nº 2, agosto de 1947

Fortune, vol. 43, nº 1, enero de 1951

A GOOD MAN IS HERD TO FIND
Blest be the tie that binds
LITTLE WHITE LIES
It had to be you

LA ERA DE LA INQUIETUD: LA GUERRA FRÍA Y LAS LIBERTADES CIVILES

La consagración le llegó a Ben Shahn en el periodo de la posguerra: en 1947 The Museum of Modern Art de Nueva York le rindió homenaje con una retrospectiva de madurez, y en 1954 la misma institución le seleccionó, junto con Willem de Kooning, como representante de la pintura estadounidense en la Bienal de Venecia[1]. Sin embargo, a pesar de su popularidad individual, el realismo figurativo con compromiso social que cultivaba ya no gozaba del favor de ciertos críticos, conservadores y galeristas influyentes, en un momento en que el expresionismo abstracto y el arte no objetivo se convirtieron en el centro de atención, sobre todo a finales de la década de 1950. El arte y las ideas políticas de Shahn también fueron blanco de los ataques reaccionarios en la opresiva atmósfera política de los comienzos de la Guerra Fría[2]. Este fue el clima en el que surgió *A Good Man is Hard to Find* [Es difícil encontrar a un hombre bueno, 1948], el cartel electoral que concibió Shahn para el candidato a la presidencia por el Partido Progresista, Henry Wallace. En él, los dos rivales de Wallace, el demócrata Harry S. Truman y el republicano Thomas E. Dewey, se presentan como dos políticos sonrientes que no parecen de fiar. Después de ganar las elecciones, Truman conservó y desarrolló las políticas nacionales del New Deal de Roosevelt, pero en el ámbito exterior puso en práctica agresivas políticas anticomunistas. Fue una época de hostilidades y de distanciamiento entre Estados Unidos y la Unión Soviética, las dos superpotencias que habían salido victoriosas de la Segunda Guerra Mundial pero que pasaron de aliados a enemigos, en una relación que se acabó definiendo por la desconfianza mutua y la carrera del armamento nuclear.

El miedo estadounidense al comunismo soviético se vio agravado por la "cacería de rojos" de la que fueron víctimas los liberales y los progresistas, instigada por el senador republicano Joseph McCarthy y sus secuaces, que se impusieron la tarea, en nombre de la seguridad nacional, de denunciar a los miembros del gobierno del presidente Dwight D. Eisenhower a quienes consideraban "subversivos" o desleales a Estados Unidos. Shahn, reconvertido en socialdemócrata a estas alturas, reaccionó a esta situación con obras como *Artist and Politicians* [Artista y políticos, 1953], con la que ilustró un ensayo homónimo escrito por él mismo sobre las "dos fuerzas malignas" que habían puesto en peligro "la gran tradición liberal estadounidense": el comunismo, desde la izquierda, y la cruzada anticomunista, desde la derecha[3]. En la primavera de 1954 dibujó para *The Nation* algunas caricaturas incisivas de las comparecencias de militares ante el Senado, las conocidas sesiones "Army-McCarthy" que acabaron propiciando la caída de McCarthy. El propio Shahn fue investigado por el congresista republicano George Dondero en 1949 y por el FBI, sobre todo entre 1951 y 1953. El Comité de Actividades Antiamericanas le interrogó por su participación en una exposición de arte en Moscú. Entre 1952 y 1954, llegó a figurar incluso en una lista negra de la CBS Broadcasting, la compañía de radiodifusión para la que había diseñado algunos famosos anuncios de programas de radio y televisión con conciencia social.

A Good Man is Hard to Find
[Es difícil encontrar a un hombre bueno]
1948

Shahn se convirtió en un portavoz del contenido "humanista" en el arte y siempre se mantuvo firme en su compromiso político, si bien le fue confiriendo una forma cada vez más simbólica y abstracta. En la década de 1950 creó algunas pinturas sobre la histeria de los primeros momentos de la Guerra Fría y la represión de las libertades civiles que trajo consigo, como *Second Allegory* [Segunda

alegoría, 1953], en la que un personaje vulnerable es atacado por un gigantesco dedo acusador. Unas llamas rojas y unas estructuras moleculares pintadas con su característica técnica de estratos superpuestos, evocan la peligrosa amenaza de las bombas atómicas. En *Discord* [Discordia, 1953], un hombre encolerizado doblega en una pelea física a otro más débil, vestido de rojo, y le aprieta la cabeza con las manos, en "un comentario de 1953 sobre la discordia en general [...] y sobre el terror rojo en particular"[4]. En otras piezas más crípticas el artista se valía de la inteligencia y la sátira para representar universos absurdos habitados por payasos, con edificios laberínticos. En *Everyman* [Tipo corriente, 1954], un ciudadano de a pie y un arlequín cabeza abajo se apoyan en el cuerpo contorsionado de un acróbata enmascarado, en un equilibrio bastante inestable para los tres. Las máscaras ocupan una posición más prominente en *Conversations* [Conversaciones, 1958], una acuarela que muestra a dos "oficiales" charlando de perfil, con un montón de máscaras que simbolizan la duplicidad y la hipocresía. Se trata, quizá, de una crítica velada a los líderes democráticos que se reunían con los dictadores de derechas en la época de la Guerra Fría para velar por su interés común en frenar la propagación del comunismo.

Shahn reivindicó el poder del individuo en su serigrafía *Credo (Martin Luther)* [Credo (Martín Lutero), 1966]. Aquí, la imagen de una bestia mística ígnea se yuxtapone con su visión de Martín Lutero sosteniendo su declaración ante la Dieta de Worms en 1521, manuscrita por el propio artista. El líder protestante —acusado de hereje por criticar la corrupción y los abusos en el seno de la iglesia católica— estaba convencido de que "Ningún hombre puede gobernar mi conciencia". Para Shahn el movimiento protestante era "árido, la antítesis del arte" y sin duda conocía las virulentas ideas antisemitas de Lutero, que la literatura nazi antisemita de corte racial citaba a menudo. Sin embargo, las palabras de Lutero reflejaban el propio credo del artista: su oposición a la caza de brujas de la Guerra Fría, que pretendía aniquilar el discurso político liberal, y su elogio de la "no conformidad" como condición previa para la creación artística innovadora y para las transformaciones históricas trascendentales. Para él, el inconformista, o el visionario, evita que una sociedad "caiga en la decadencia", ya que el progresista "presiona para cambiar, experimentar y aventurarse por nuevos caminos". Shahn expresó su credo de manera convincente en su ensayo "On Nonconformity" [De la no conformidad], recogido en su tratado de 1957 *The Shape of Content* [La forma del contenido][5].

1. Ben Shahn se convirtió en un codiciado conferenciante público y aparecía en televisión. Dio clase en las escuelas de arte más innovadoras, como el Black Mountain College y la Skowhegan School of Painting and Sculpture. Entre otros honores, obtuvo la cátedra Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard (1956-1957) e ingresó en la Academy of Arts and Sciences (1959). En 1970, un año después de morir, la Filarmónica de Nueva York estrenó "In Praise of Shahn" [Elogio de Shahn], un cántico para orquesta compuesto por William Schuman.

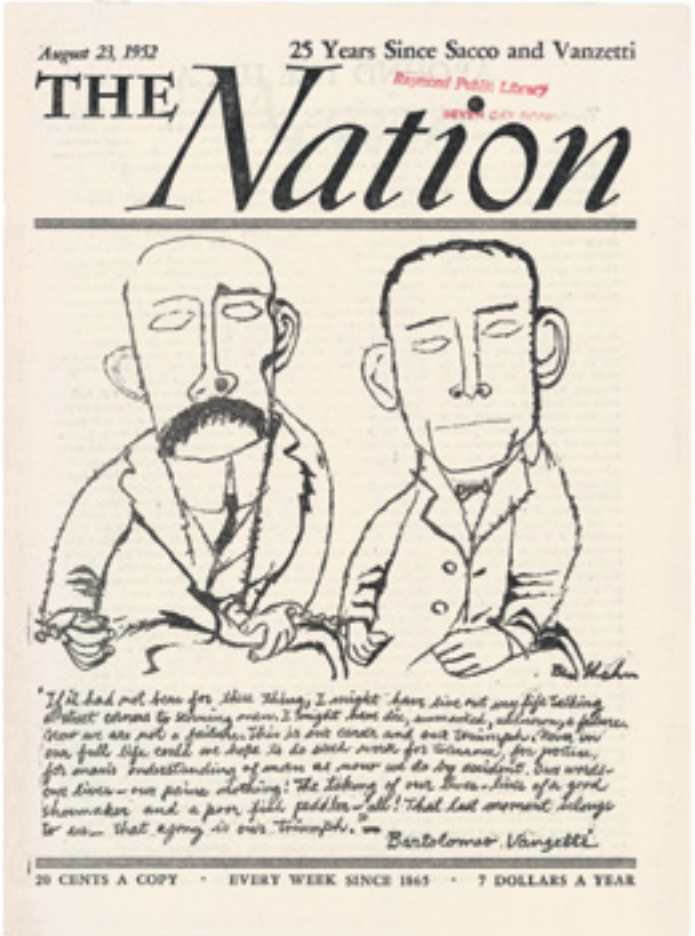
2. Véase el ensayo de Beatriz Cordero Martín en colaboración con Laura Katzman en el presente catálogo. Véase también Frances K. Pohl, *Ben Shahn: New Deal Artist in a Cold War Climate, 1947-1954*, Austin, University of Texas Press, 1989; Julia Tatiana Bailey, "'Realism Reconsidered': Ben Shahn in London, 1956", en *Modern American Art at Tate 1945–1980*, 2019, disponible en: tate.org.uk/research/publications/modern-american-art-at-tate/essays/realism-reconsidered [Último acceso: 30-10-2023]; y Chiara Di Stefano, "La partecipazione di Ben Shahn alla Biennale di Venezia del 1954", en Francesca Castellani y Eleonora Charans (eds.), *Crocevia Biennale*, Milán, Scalpendi, 2017, pp. 181-190.

3. Ben Shahn, "The Artist and the Politicians", en *Art News*, vol. 52, nº 5, septiembre de 1953, p. 35.

4. Frances K. Pohl, *Ben Shahn*, San Francisco, Pomegranate Books, 1993, p. 119.

5. Bernarda Bryson Shahn, "Introduction", en Ben Shahn, *Hallelujah*, Nueva York, Kennedy Graphics, 1970, s. p.; Ben Shahn, *The Shape of Content*, Cambridge, Harvard University Press, 1957, pp. 76, 87.

Discord
[Discordia]
1953



The Nation, vol. 175, nº 8, 23 de agosto de 1952

Watch out for The Man on a White Horse!
[¡Cuidado con el hombre a caballo blanco!]
1952

The Nation, vol. 178, nº 20, 15 de mayo de 1954

Untitled (Portrait of Roy M. Cohn)
[Sin título (Retrato de Roy M. Cohn)]
ca. 1954

Artist and Politicians
[Artista y políticos]
1953

Second Allegory
[Segunda alegoría]
1953

Goyescas
1956

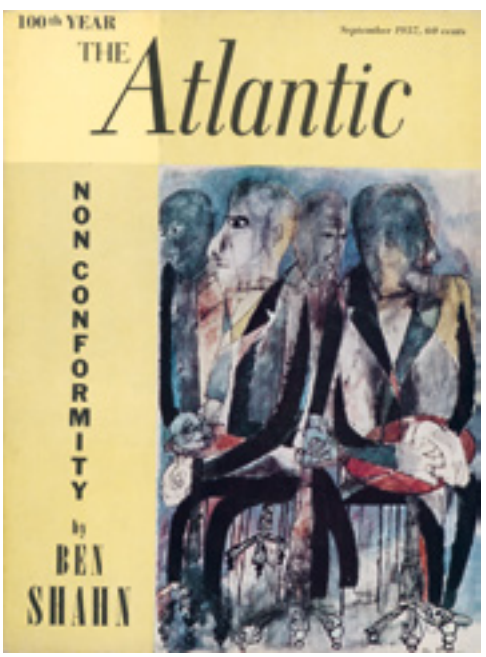
Korea
[Corea]
ca. 1958

Everyman
[Tipo corriente]
1954

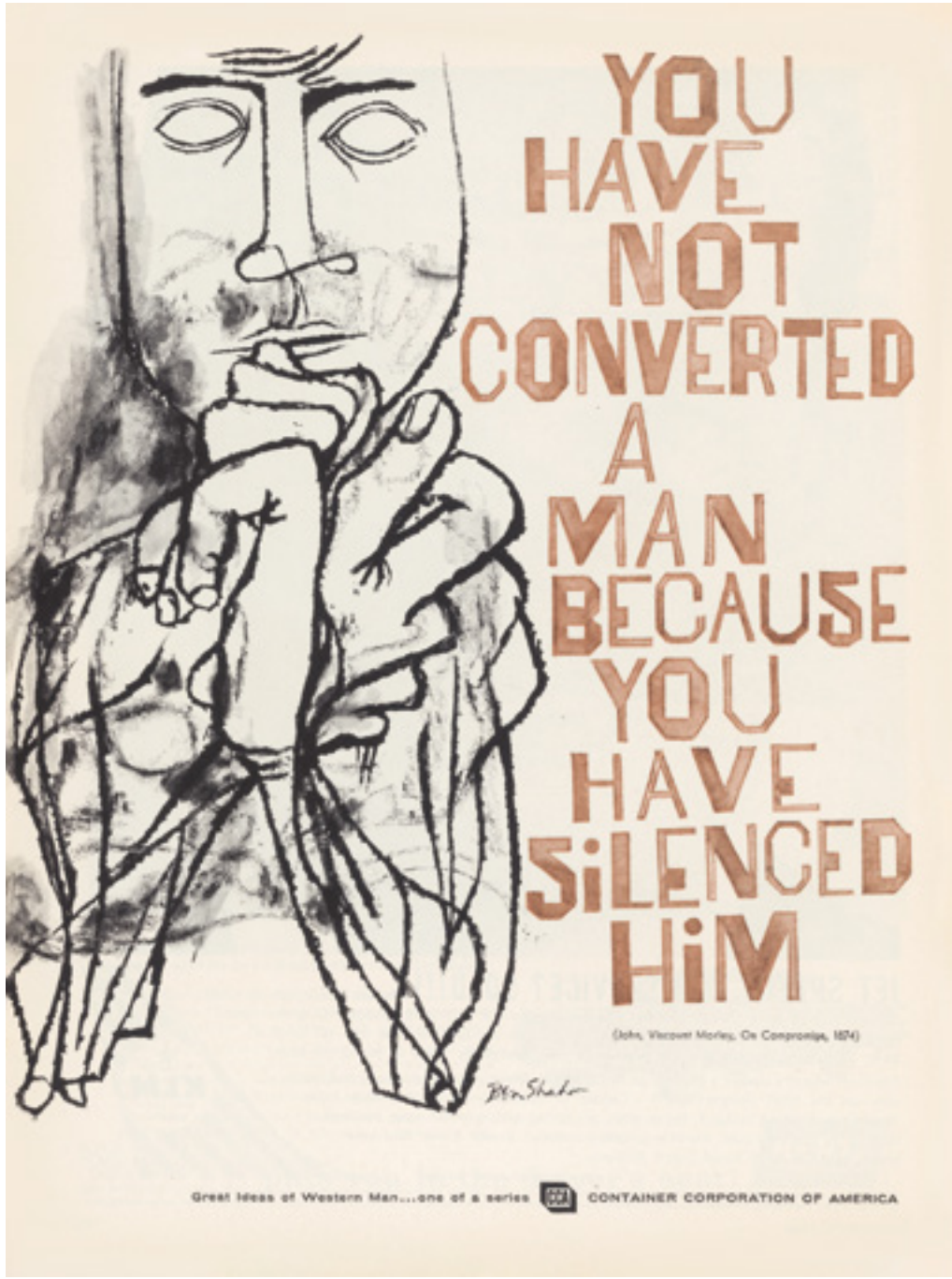
Conversations
[Conversaciones]
1958

Existentialists
[Existencialistas]
1957

The Atlantic Monthly, vol. 200, nº 3, septiembre de 1957

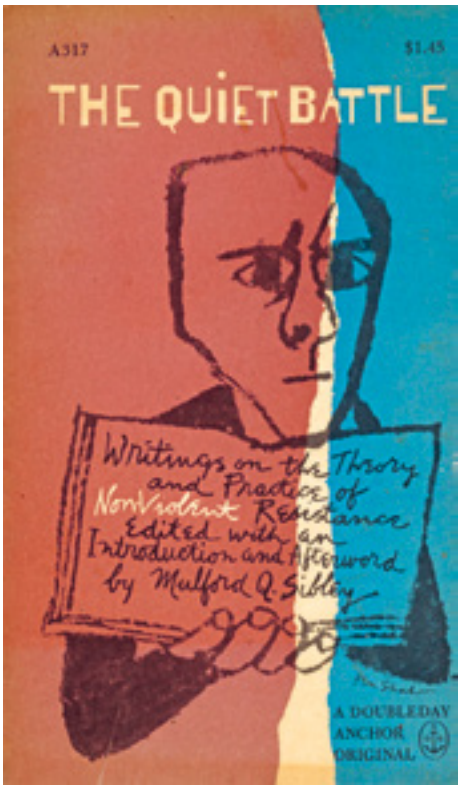


Cat's Cradle in Blue
[Cuna de gato en azul]
ca. 1959



After Titian
[A partir de Tiziano]
1959

"No habéis convencido a un hombre porque lo hayáis silenciado",
en *Time*, vol. 75, nº 15, 11 de abril de 1960

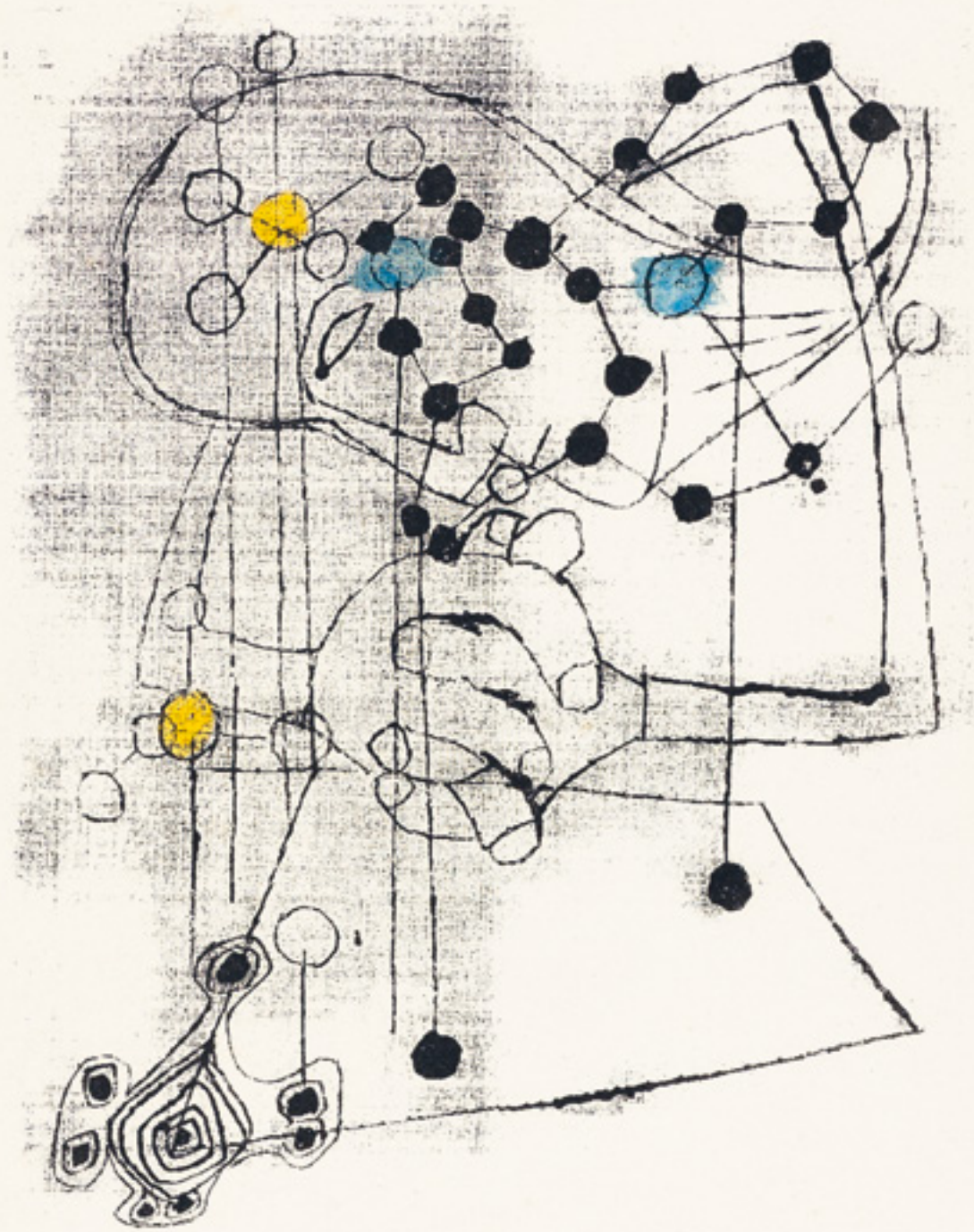


The Shape of Content
Cambridge, Harvard University Press, 1957

Mulford Q. Sibley, con diseño de cubierta e ilustraciones de Ben Shahn
The Quiet Battle: Writings on the Theory and Practice of Non-Violent Resistance,
Nueva York, Anchor Books, Doubleday & Company, Inc., 1963

Credo (Martin Luther)
[Credo (Martín Lutero)]
1966

I have the right to believe freely
to be a slave to no mans authority
If this be heresy so be it It is still
the truth To go against conscience is
neither right nor safe I cannot....
will not.....recant Here I stand
No man can command my conscience


Ben Shahn

Ben Shahn fue una fuerza activa del movimiento pacifista que surgió después de la Segunda Guerra Mundial. Aterrado por "vivir en un momento en que la civilización se ha convertido en una gran experta en el arte de sacrificar seres humanos", denunció los peligros de las armas nucleares, brindó su apoyo al Cultural and Scientific Conference for World Peace [Congreso Científico y Cultural para la Paz Mundial] de 1949 y se unió al Committee for Peaceful Alternatives [Comité de Alternativas Pacíficas] de Nueva Jersey en 1950. Veía con escepticismo "la fe ciega, acrítica en la ciencia y la tecnología" y pensaba que las artes y las humanidades, con sus valores espirituales y filosóficos, tenían que servir de guía a los avances materiales, científicos y tecnológicos[1]. Dudaba que una era atómica "o científico-mecánica" pudiera contribuir al desarrollo del "espíritu humano", y llegó incluso a establecer una relación entre la "mecánica" del arte no objetivo y el "absolutismo de la ciencia y la mecánica" de su época. Dado que el movimiento pacifista estadounidense siempre se asociaba con las "ofensivas pacifistas" soviéticas en la Guerra Fría, la obra antinuclear de Shahn avivó las sospechas del FBI, que consideraba que el artista representaba una amenaza para la seguridad nacional[2].

Para un anuncio de un programa de televisión de la CBS sobre los efectos de la radiación que se publicó en el *New York Times* en 1958, *Fallout* [Lluvia radiactiva], Shahn creó un austero dibujo de dos hombres sin pelo que miran hacia arriba con expresión de angustia y preocupación, y que, evidentemente, han estado expuestos a la radiación. En 1960, creó el monumental cartel *Stop H Bomb Tests* [No más ensayos con la bomba H] para el National Committee for a Sane Nuclear Policy [Comité Nacional para una Política Nuclear Sensata], en el que aparece una imagen antropomórfica de un arma nuclear. Aquí, la forma aplastada de un toro negro con cuernos que domina el espacio se presenta enmarcada por una alarmante declaración en letras rojas que pretende contener la propagación de la amenaza atómica[3]. Igual de inquietante resulta la imagen de los "botánicos ciegos": científicos absortos en sus teorías y amenazados físicamente por sus propios experimentos o por estructuras moleculares. En *Blind Botanist* [Botánico ciego, 1961], por ejemplo, vemos a uno de esos personajes con la cara atrapada en la maraña de una planta espinosa. Debajo de la imagen, podemos leer una cita de *Micrografía* (1665), el tratado que escribió Robert Hooke sobre los diferentes cuerpos que había podido observar con cristales de aumento.

Con un planteamiento más íntimo, Shahn retrató a físicos teóricos famosos como Albert Einstein y J. Robert Oppenheimer, a quien admiraba por haber acabado oponiéndose a las armas nucleares por motivos morales abogando por el control internacional de la energía atómica (Shahn visitó a ambos en el Institute for Advanced Study de la Universidad de Princeton, muy próximo a Roosevelt, Nueva Jersey, y es muy probable que tomara allí apuntes del natural). Su retrato de un Einstein anciano ilustró el artículo "On the Generalized Theory of Gravitation" [Sobre la teoría general de la gravitación] que se publicó en el número de abril de 1950 de la revista *Scientific American*, y uno de sus dibujos de Oppenheimer acompañaría a "An American Tragedy: The Oppenheimer Case" [Una tragedia americana: el caso Oppenheimer], que apareció en *The Nation* en septiembre de 1954. Shahn retrató al complejo científico en tensión, consumido, con una mirada hipnótica, el ceño fruncido y las mejillas hundidas: atormentado por su

Scientist
[Científico]
1957

responsabilidad en la invención de las bombas atómicas lanzadas por Estados Unidos sobre Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945 para poner fin a la Segunda Guerra Mundial. Las bombas, que ocasionaron una cantidad desproporcionada de víctimas, auguraban un futuro terrorífico. Shahn captó toda la angustia que sintió Oppenheimer entre abril y mayo de 1954, cuando compareció ante la Comisión de Energía Atómica para testificar sobre sus vínculos con el comunismo en el pasado y su oposición a la creación de la bomba de hidrógeno después de la guerra. Después del interrogatorio le revocaron su autorización de seguridad y dejó de colaborar con el gobierno como asesor.

El alegato antinuclear más conmovedor y trascendental de Shahn es *The Saga of the Lucky Dragon* [La saga del Dragón afortunado], una elocuente serie de entre 10 y 14 pinturas realizadas entre 1960 y 1962, y un conjunto de dibujos que se utilizaron para ilustrar un artículo en tres entregas que escribió el científico Ralph E. Lapp para *Harper's Magazine* (1957-1958). El origen de este ciclo fue el experimento de Estados Unidos con la bomba de hidrógeno el 1 de marzo de 1954 en el atolón Bikini. La lluvia radiactiva contaminó a la tripulación de un pesquero japonés, *Daigo Fukuryū Maru* [Dragón afortunado 5], y a varios cientos de habitantes de las Islas Marshall. Shahn, que en sus pinturas se concentró en la representación del dolor físico de las víctimas, pintó figuras esquemáticas sobre fondos de finas texturas y sutiles capas de temple para crear imágenes evocadoras que reflejaran la suerte que habían corrido los pescadores y las consecuencias generales de su tragedia. Según estudios recientes, en esta época la imaginería antinuclear se basaba habitualmente en el estereotipo de las mujeres y los niños en cuanto víctimas inocentes de la lluvia radiactiva[4]. En *We Did Not Know What Happened to Us* [No sabíamos qué nos había sucedido, ca. 1960], un dragón con garras y grandes colmillos domina un cielo oscurecido y siembra el caos entre los incautos pescadores que aparecen debajo. Más conmovedor resulta aún *It's No Use to Do Any More* [No merece la pena hacer nada más, 1961-1962], donde dos hombres bronceados con gafas observan a través de un amorfo espacio azul al operador de radio del *Dragón afortunado*, Aikichi Kuboyama. Estos personajes —que pueden ser médicos, otros pescadores víctimas de la radiación o, sencillamente, dos transeúntes que se detienen a mirar— sustituyen al observador, que de este modo se involucra en la escena y en el problema general de las armas nucleares. Kuboyama, una esquemática silueta negra que flota apaciblemente sobre su lecho mortal que parece una nube, se convierte en el fatídico símbolo de las primeras víctimas de la bomba de hidrógeno de la historia.

1. Ben Shahn, "The Artist's Point of View", en *Magazine of Art*, vol. 42, nº 7, noviembre de 1949, p. 266; Frances K. Pohl, *Ben Shahn*, San Francisco, Pomegranate Books, 1993, pp. 28, 134.

2. Ben Shahn, *Paragraphs on Art*, Nueva York, The Spiral Press, 1952, s. p.; Frances K. Pohl, *Ben Shahn: New Deal Artist in a Cold War Climate, 1947-1954*, Austin, University of Texas Press, 1989, pp. 78-82.

3. Laura Katzman, "Art in the Atomic Age: Ben Shahn's Stop H-Bomb Tests", en *The Yale Journal of Criticism*, vol. 11, nº 1, 1998, pp. 139-158.

4. Cécile Whiting sostiene que la imaginería antinuclear de Shahn representa "una masculinidad compasiva". Véase Cécile Whiting, "Ben Shahn: Aggrieved Men and Nuclear Fallout during the Cold War", en *American Art*, vol. 30, nº 3, otoño de 2016, pp. 2-25. Para la serie sobre el *Dragón afortunado* como ejemplo de las complejas combinaciones de imágenes y textos con las que Shahn pretendía describir las repercusiones globales y universales de las armas nucleares sin renunciar a la especificidad y la experiencia individual de las víctimas japonesas, véase Christof Decker, "A Unique Universalism: Ben Shahn and the Rhetoric of Visual Anecdotes", en James Dorson, Florian Sedlmeier, MaryAnn Snyder-Körber y Birte Wege (eds.), *Anecdotal Modernity: Making and Unmaking History*, Berlín, De Gruyter, 2020, pp. 263-278.

Fallout
[Lluvia radiactiva, parte 2 de la serie en dos partes *Agenda atómica*]
1958

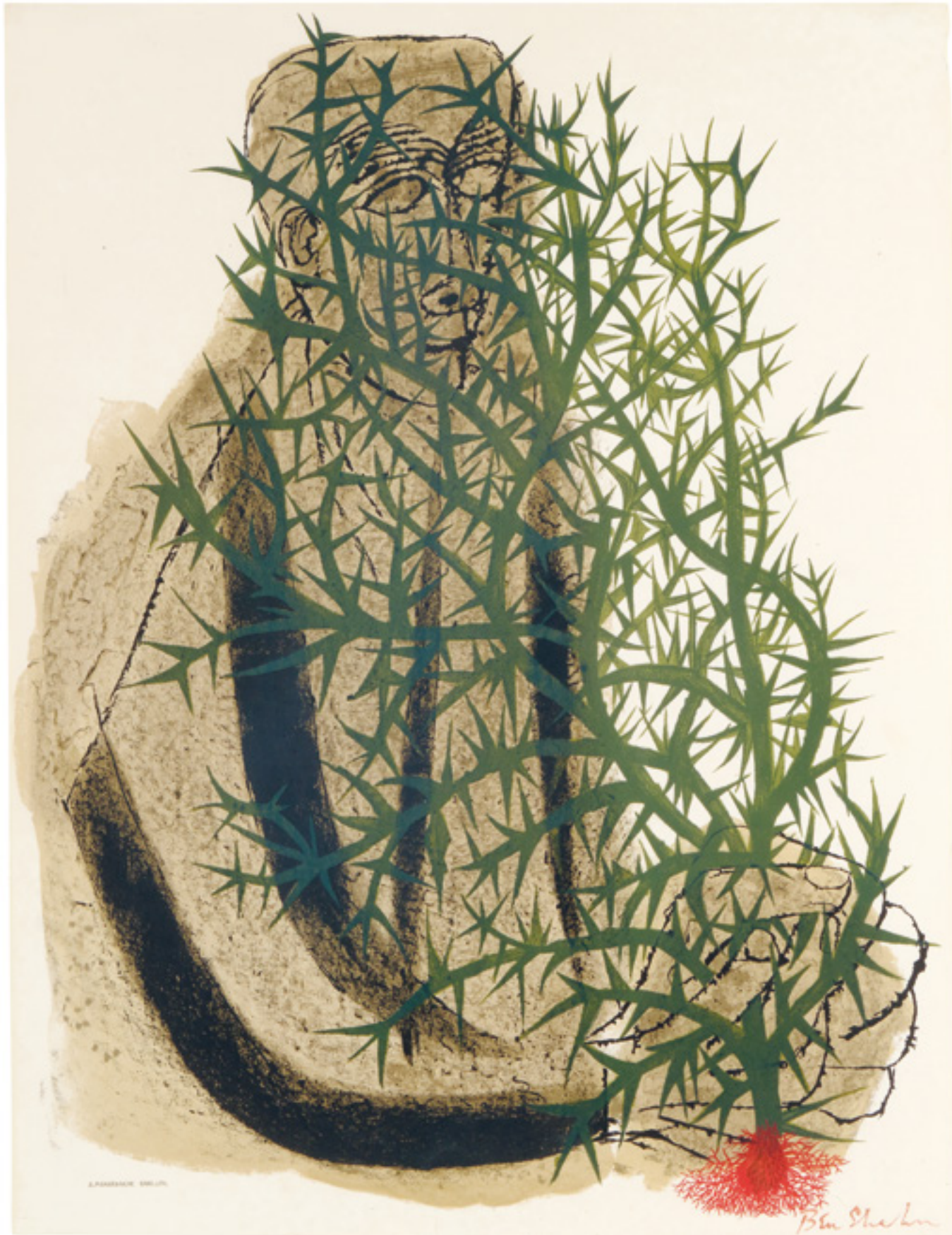
Stop H Bomb Tests
[No más ensayos con la bomba H]
1960

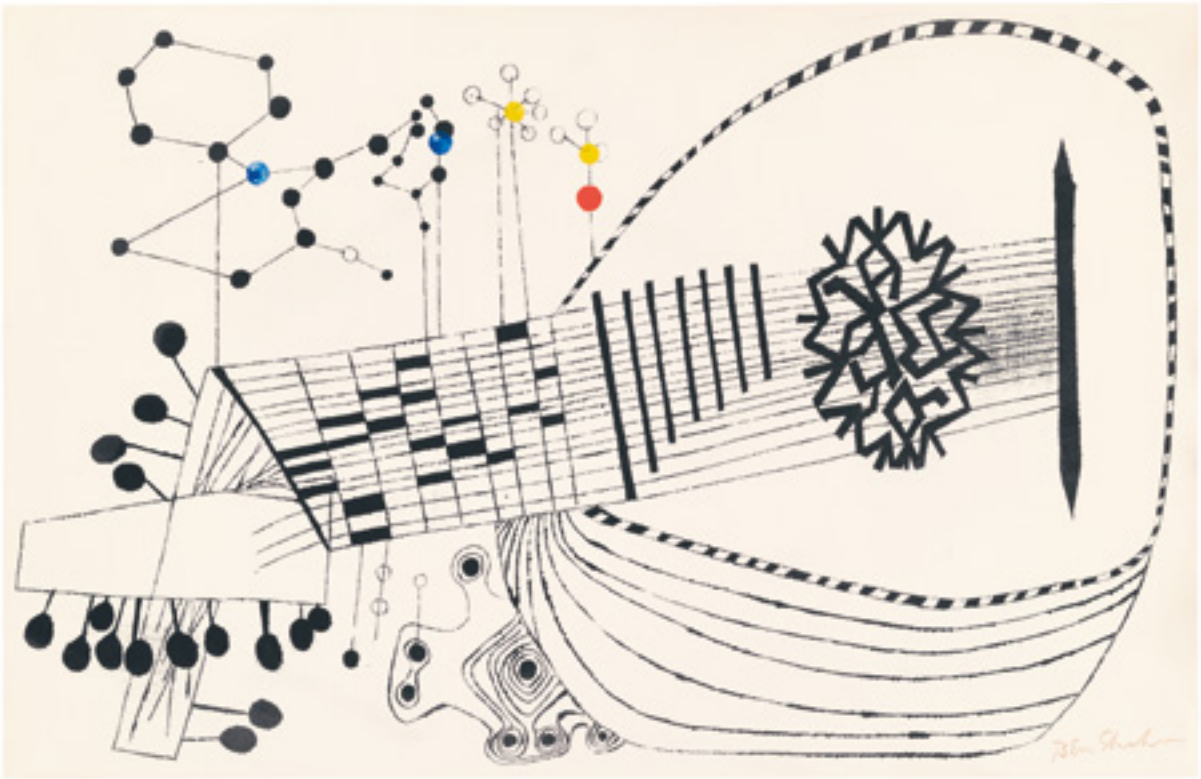
Stewart Meacham, con ilustración de Ben Shahn
The Social Aspects of Nuclear Anxiety
[Aspectos sociales de la ansiedad nuclear]
1964

Blind Botanist #2
[Botánico ciego nº 2]
1954

Blind Botanist
[Botánico ciego]
1961

Blind Botanist
[Botánico ciego]
1963





Lute and Molecule #2
[Laúd y molécula nº 2]
1958

Untitled (Portrait of J. Robert Oppenheimer)
[Sin título (Retrato de J. Robert Oppenheimer)]
ca. 1954

J. Robert Oppenheimer
1954

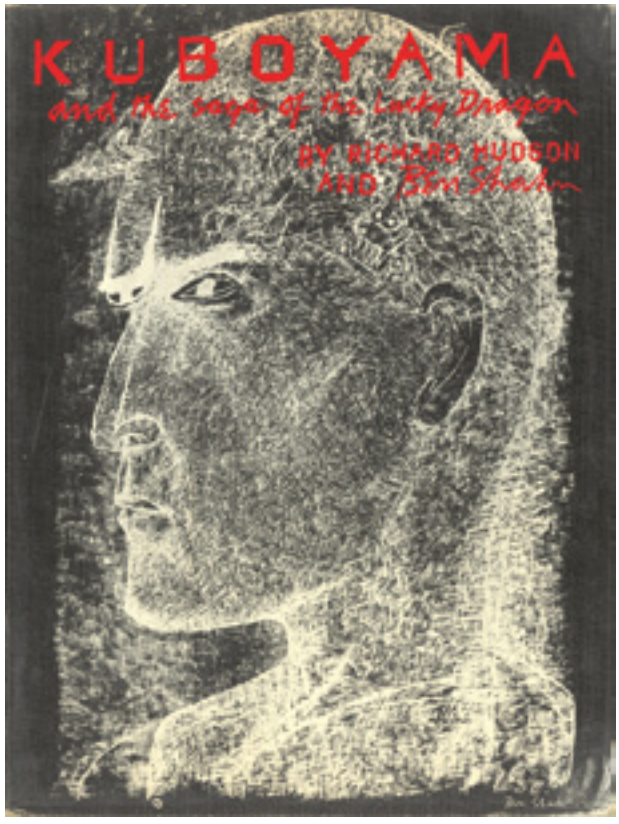
Ben Shahn

Carnegie Library
DECEMBER 1957 ► SIXTY CENTS
Harper's
magazine
Beginning the extraordinary chronicle of . . .
THE VOYAGE OF THE LUCKY DRAGON
Catastrophe fell from the skies over the Bikini Atoll on a tiny fishing ship . . . with effects that may determine the future of mankind. . . .
by Ralph E. Lapp
Power Struggle on the Canadian Border
Richard L. Neuberger
Vermont: Where Are All Those Yankees?
Miriam Chapin
Your Child Can Sing
Elsa B. Ruedebush
Carnegie Library

Harper's Magazine, vol. 215, nº 1.291, diciembre de 1957

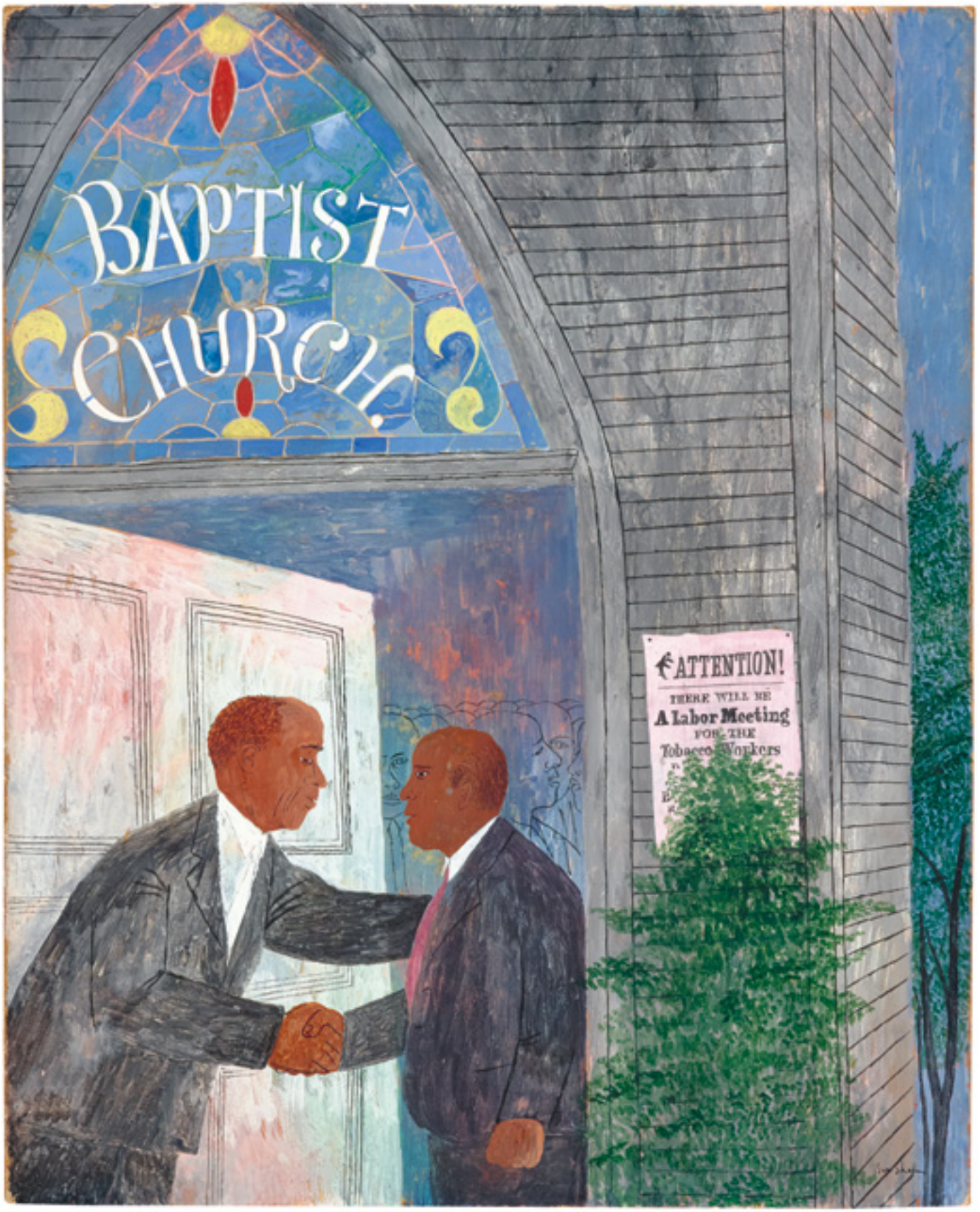
The News
[Las noticias, de la serie *The Saga of the Lucky Dragon*
(La saga del Dragón afortunado)]
1957

We Did Not Know What Happened to Us
[No sabíamos qué nos había sucedido]
ca. 1960



It's No Use to Do Any More
[No merece la pena hacer nada más]
1961-1962

Richard Hudson, con diseño de cubierta
e ilustraciones de Ben Shahn
Kuboyama and the Saga of the Lucky Dragon,
Nueva York, Thomas Yoseloff, 1965


BAPTIST
CHURCH
ATTENTION!
THERE WILL BE
A Labor Meeting
FOR THE
Tobacco Workers

LOS DERECHOS CIVILES Y LA LUCHA GLOBAL POR LA LIBERTAD

En las décadas de 1950 y 1960, Ben Shahn se entregó en cuerpo y alma al movimiento de los derechos civiles en Estados Unidos y a las luchas globales de los afroamericanos, a quienes se les habían negado las libertades fundamentales durante siglos. Pero el compromiso del artista con esta causa se remonta a la década de 1930, lo cual debe servirnos para recordar que el activismo en favor de los derechos civiles en Estados Unidos es anterior a la histórica decisión de la Corte Suprema cuando decretó, en el Caso Brown contra el Consejo de Educación (1954), que la segregación en las escuelas públicas era inconstitucional. Shahn, que se había criado en una familia de inmigrantes judíos y había sufrido el antisemitismo en sus propias carnes, se consagró a la lucha contra el racismo y otras formas de discriminación, animado sin duda por las experiencias y las enseñanzas de su propia cultura. La alianza entre judíos y negros en la "larga lucha del movimiento de los derechos civiles" ha sido muy fructífera, pero también turbulenta. Para muchos historiadores, la época de Shahn fue la "era dorada" de esta relación, que empezaría a deteriorarse en la segunda mitad de la década de 1960[1].

En las ilustraciones que publicó en *Harper's Magazine* en agosto de 1948, Shahn denunciaba las trágicas consecuencias de la segregación racial y de clase, y las deplorables condiciones en las que vivían las familias afroamericanas en los bloques de viviendas de Chicago, adonde habían emigrado los negros del sur en busca de una vida mejor. El artista abordó el tema del activismo sindical de los negros en el sur en *The Church is the Union Hall* [La Iglesia es el punto de reunión del sindicato, 1946], una composición en la que aprovechó las fotografías que había realizado para la Farm Security Administration [Administración de Seguridad Agrícola, FSA] en Ohio, aunque transformó los personajes blancos en negros. Se sintió atraído por la figura del reverendo Martin Luther King, Jr., a quien no solo veía como un líder de los derechos civiles responsable de acciones no violentas, sino también como un estratega de los derechos sindicales, una faceta que se suele pasar por alto. Dibujó a King como un activista apasionado y cautivador pronunciando un discurso. En esta época, King estaba sometido a una estrecha vigilancia por parte del FBI, que consideraba que era el hombre negro más peligroso de Estados Unidos. Su supuesta vinculación con el comunismo le convertía en una amenaza para la seguridad nacional, una visión muy diferente de la imagen actual de King, suavizada y alejada de cualquier postura radical. Este dibujo de Shahn —un encargo para la portada del número del 19 de marzo de 1965 de la revista *Time*— muestra a King poco después del "Domingo sangriento", un episodio que tuvo lugar cuando los activistas que participaban en una marcha desde Selma a Montgomery (Alabama) para reivindicar su derecho constitucional a votar, fueron golpeados brutalmente por la policía y los habitantes blancos de Selma. King, como observaba el propio Shahn en *Time*, "ya no parece tan apacible como el año pasado". El retrato dio lugar a una litografía fotográfica en la que se incluyó un pasaje, manuscrito por el propio Shahn, del discurso que pronunció King el 3 de abril de 1968, un día antes de su asesinato. El Southern Christian Leadership Conference [Congreso de Liderazgo Cristiano del Sur] utilizó esta obra en una de sus campañas benéficas.

The Church is the Union Hall
[La iglesia es el punto de reunión del sindicato]
1946

En otra campaña benéfica, promovida en esta ocasión por el Human Relations Council [Consejo de Relaciones Humanas] del Área Metropolitana de New Haven (Connecticut) se empleó una serie de dibujos realizada por Shahn en 1965. Estos retratos esquemáticos, sencillos pero fascinantes, de varios jóvenes militantes de los derechos civiles, acompañaban al texto de Edwin Rosskam *Martyrology*. Encima

de los rostros de Andrew Goodman y Michael Schwerner, dos hombres blancos y judíos, y del estudiante universitario afroamericano James Chaney, Shahn escribió sus nombres con su sencilla caligrafía. Los tres fueron asesinados —brutalmente, en el caso de Chaney— por el Ku Klux Klan el 21 de junio de 1964, cuando participaban en la campaña "Freedom Summer" [Verano de la libertad], que se había puesto en marcha para conseguir que los votantes negros se registraran en el censo de Misisipi para votar. La cooperación interracial de estos hombres y su consiguiente asesinato contribuyeron a la aprobación de la histórica Ley de Derechos Civiles el 2 de julio de 1964, y de la Ley de Derecho al Voto el 6 de agosto de 1965, dos leyes que no acabaron con el racismo estructural en Estados Unidos, pero lograron reducirlo. La pintura *Integration, Supreme Court* [Integración, Corte Suprema, 1963] muestra que, irónicamente, esa justicia legal se encontraba en manos de los hombres blancos y privilegiados del tribunal de justicia de mayor rango. En esta obra, sin embargo, parecen insignificantes en comparación con las imponentes columnas clásicas del espacio sagrado en el que se encuentran, un contraste que simboliza la tarea monumental a la que se enfrentaban. Fue el tribunal del juez Warren, el más liberal de la historia de Estados Unidos hasta esa fecha, el que dictó la sentencia en contra de la segregación racial en la escuela de 1954 que se conmemora en esta pintura[2].

Curiosamente, Shahn nunca retrató a Malcolm X, el influyente y controvertido nacionalista afroamericano y militante de los derechos humanos asesinado en 1965. Además, declaró que no estaba seguro de que "la totalidad de la población negra" estuviera de acuerdo con la visión militante, separatista, de Stokely Carmichael, icono del Black Power y partidario de imponer a la fuerza la justicia social y de la autodeterminación. Y "montó en cólera" cuando se enteró de que habían utilizado su retrato de King como ilustración de un artículo del líder de los Panteras Negras Eldridge Cleaver que apareció en *Rampants*, aunque el artista era un partidario acérrimo de esta publicación de izquierdas[3]. El universo de los derechos civiles de Shahn, por desgracia, era un universo mayoritariamente masculino. Aunque rindió homenaje a la activista asesinada por el KKK Viola Gregg Liuzzo en su grabado *I Think Continually of Those Who Were Truly Great* [Pienso constantemente en los que fueron verdaderamente grandes, 1965], no retrató a otras mujeres prominentes, como Rosa Parks, Ella Baker o Fannie Lou Hamer, que desempeñaron un papel decisivo en la lucha por los derechos civiles.

Shahn apoyó fervientemente los esfuerzos de descolonización que cundieron por todo el mundo en los años de la posguerra, y en la década de 1950 diseñó algunos anuncios de programas de televisión de la CBS sobre los movimientos de resistencia contra el imperialismo colonial europeo en los países africanos. Inmortalizó la lucha de la India para independizarse de Gran Bretaña en su monumental retrato del "profeta" de la no violencia Mahatma Gandhi, que se publicó por primera vez en agosto de 1964 en la revista *Look*. La línea irregular de Shahn, que parece evocar una alambrada, expresa la severidad moral y la constancia de este líder ascético, sentado erguido en posición de meditación. Su visión de Gandhi era similar a la de King: era una fuente de inspiración espiritual que había ejercido una profunda influencia en las estrategias de desobediencia civil de los boicots, las sentadas y las marchas de protesta (al final de su vida, Gandhi, al igual que King, tuvo que afrontar el odio y la oposición de los extremistas de dentro y de fuera de su propia comunidad). El 30 de enero de 1948, tan solo cinco meses después de que la India lograra la independencia, en medio del terrible trauma y de la confusión que provocó la partición británica, un nacionalista hindú que condenaba la actitud tolerante de Gandhi hacia los musulmanes acabó con su vida. Oportunamente, en diciembre de 1967, Shahn utilizó su propio dibujo de Gandhi para protestar contra la guerra de Vietnam; lo emparejó con una cita antibélica de Mark Twain y lo convirtió en un "mensaje de paz" que apareció en el *New York Times*.

1. Cheryl Lynn Greenberg, *Troubling the Waters: Black-Jewish Relations in the American Century*, Princeton, Princeton University Press, 2006.

2. Es importante señalar que el grabado *Thou Shalt Not Stand Idly By* [No permanecerás impasible, 1965], en el que la mano de un hombre blanco tira de la mano de un hombre negro, se puede interpretar desde una perspectiva contemporánea como la imagen de un "salvador blanco".

3. Entrevista con Ben Shahn realizada por Forrest Selvig el 27 de septiembre de 1968, trascripción, p. 17, Ben Shahn papers, Smithsonian Archives of American Art (BSP-AAA). No sabemos si Shahn reconocía el mérito de la labor de la comunidad progresista de los Panteras Negras, y si compartía la percepción errónea, muy extendida, de que eran partidarios de la violencia.

The church you belong to...

122

...fixes your social standing

Sherwood Anderson
Hometown, Nueva York, Alliance Book Corporation, 1940

The Hickman Story
[La historia de Hickman]

Se fueron a vivir a la región del delta del Misisipi, la tierra prometida

El arado, la azada y ese tipo de vida embrutecen a las personas

Casi nunca iban al colegio más de cuatro o cinco meses seguidos

Nació en junio y era una preciosidad

Queríamos llegar al Norte para que pudieran ir al colegio y disfrutar de todos esos privilegios...

¿Cómo puede "desaparecer" un hombre negro?

...nos alquilaban el salón y la despensa como si fueran "apartamentos"

...sacó los muebles del guardamuebles y esa noche su mujer y él tomaron un taxi y se instalaron allí con sus seis hijos pequeños

...y Velvena jugaba a que estudiaba, aunque solo tenía cuatro años

...miraba las fotos de los niños muertos

No consigo entender cómo pudo salvarse...
Fue un milagro. El Señor la acompañaba

...y me derrumbé por completo

El papel está hecho para arder; el carbón y los trapos también, pero las personas no. Las personas no están hechas para arder

Fue la voluntad de Dios.
Yo había criado a esos niños, y Dios sabía que se lo había prometido... que sacaría adelante a esos niños. Y a Dios no le gustó lo que les sucedió

Hice un repaso de mi vida y me di cuenta de que no era feliz. Estaba triste y angustiado

Si lo arreglan, la gente volverá en seguida... No tienen otro sitio adónde ir

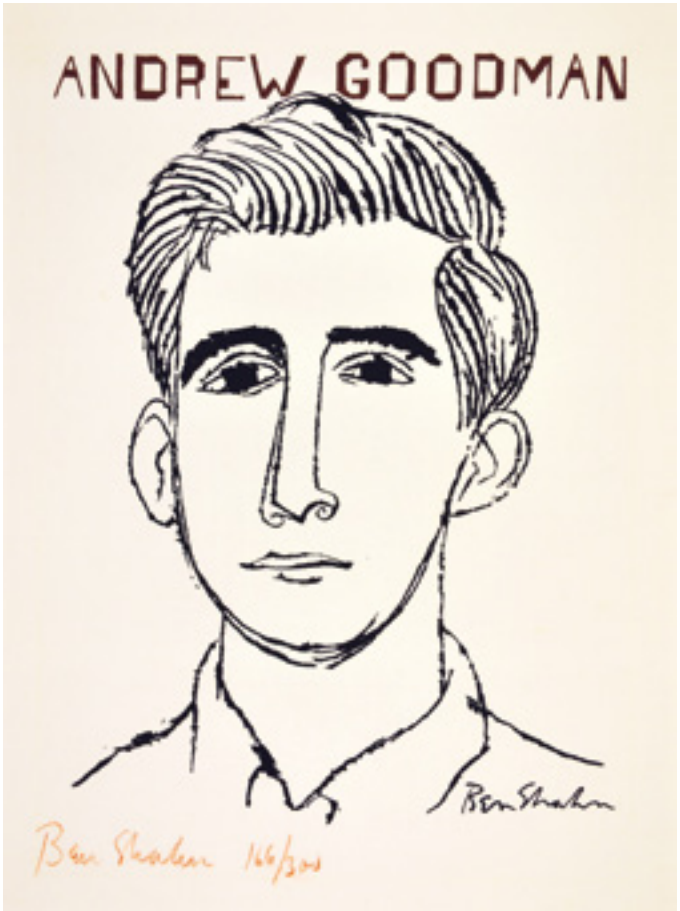
Martin Luther King
1965

Ben Shahn y Stefan Martin
Martin Luther King
1968

Ben Shahn

"I DONT KNOW WHAT WILL HAPPEN NOW. WE HAVE GOT DIFFICULT DAYS AHEAD, BUT IT DOESN'T MATTER WITH ME BECAUSE I'VE BEEN TO THE MOUNTAIN TOP. LIKE ANYBODY ELSE I WOULD LIKE TO LIVE A LONG LIFE. BUT IM NOT CONCERNED WITH THAT. I JUST WANT TO DO GOD'S WILL AND HE HAS ALLOWED ME TO GO UP THE MOUNTAIN. I SEE THE PROMISED LAND. I MAY NOT GET THERE WITH YOU, BUT I WANT YOU TO KNOW TONIGHT THAT WE AS A PEOPLE WILL GET TO THE PROMISED LAND. I AM HAPPY TONIGHT THAT I AM NOT WORRIED ABOUT ANYTHING. I'M NOT FEARING ANY MAN. MINE EYES HAVE SEEN THE GLORY OF THE COMING OF THE LORD."

Martin Luther King Jr.



Andrew Goodman, del porfolio *Human Relations*
[Relaciones humanas]
1965

Michael Schwerner, del porfolio *Human Relations*
[Relaciones humanas]
1965

James Chaney, del porfolio *Human Relations*
[Relaciones humanas]
1965

We Shall Overcome
[Venceremos, del porfolio *Nine Drawings* (Nueve dibujos)]
1965

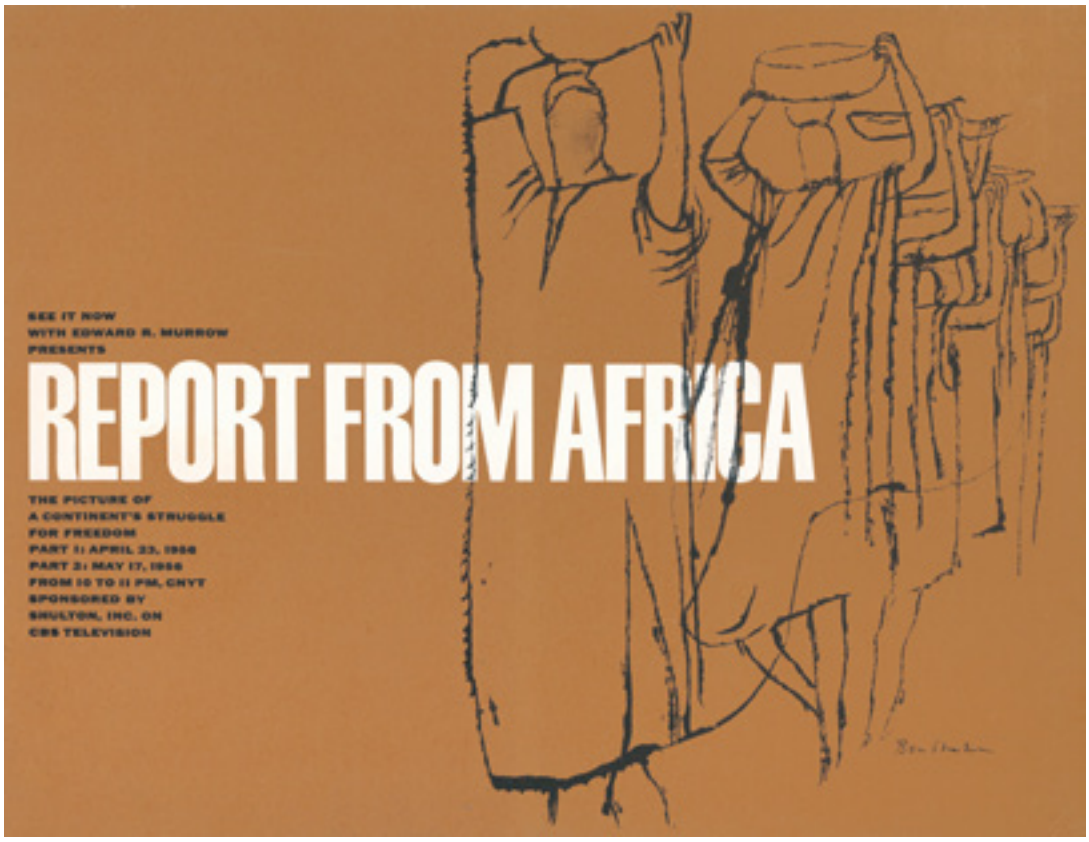
Integration, Supreme Court
[Integración, Corte Suprema]
1963

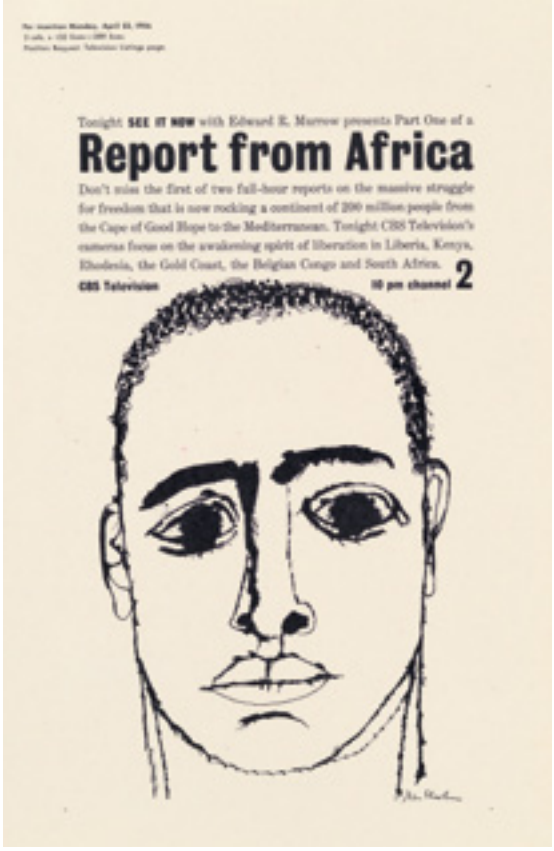
Look, vol. 28, nº 17, 25 de agosto de 1964

Untitled (Study for Gandhi)
[Sin título (estudio para Gandhi)]
ca. 1964

Untitled (Study for Gandhi's hand)
[Sin título (estudio para la mano de Gandhi)]
ca. 1964

Gandhi
1965





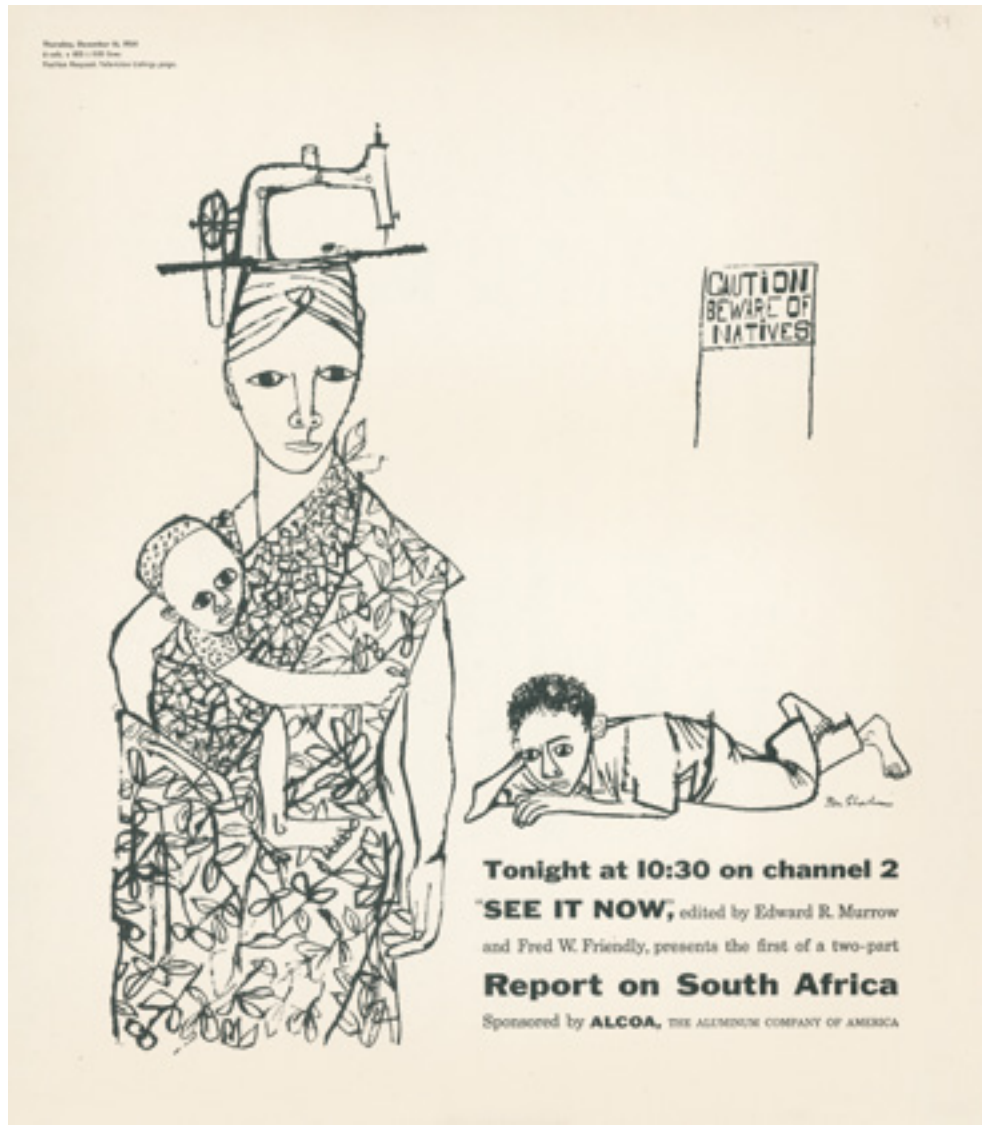
Report From Africa
[Informe desde África, anuncio para la CBS]
Abril y mayo de 1956

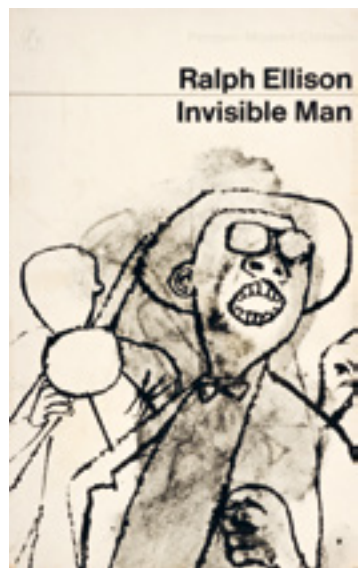
Report From Africa
[Informe desde África, anuncio para la CBS]
Abril de 1956

Report on South Africa
[Informe de Sudáfrica, anuncio para la CBS]
Diciembre de 1954

Louis Armstrong
ca. 1956

Ralph Ellison
Invisible Man, Harmondsworth, Middlesex,
Penguin Books Ltd., 1965


CAUTION
BEWARE OF
NATIVES
Tonight at 10:30 on channel 2
"SEE IT NOW," edited by Edward R. Murrow
and Fred W. Friendly, presents the first of a two-part
Report on South Africa
Sponsored by ALCOA, THE ALUMINUM COMPANY OF AMERICA


Ralph Ellison
Invisible Man

אלה אזכרה ונפשי עלי אשפכה
כי בלעונו ורים בעגה בדי
הפוכה כי בימי השר רא
עלתה אלובה להרוגי מלוכה

LA ESPIRITUALIDAD, LA IDENTIDAD Y LA BIBLIA HEBREA

Los primeros años de aprendizaje de Ben Shahn en la Lituania dominada por Rusia se centraron en las enseñanzas bíblicas y talmúdicas, que le ayudaron a sumergirse en las oraciones, los salmos y las historias de la Biblia hebrea. Después, se empapó del *Yiddishkeit* (el judaísmo) de los barrios de inmigrantes de Brooklyn donde se crio. Estas experiencias consolidaron el aprecio que siempre profesó a los rituales, el lenguaje y las tradiciones culturales del judaísmo, y fueron uno de los factores que influyeron en el compromiso que mantuvo durante toda su vida con la justicia social. Shahn rechazó el judaísmo practicante en su juventud, pues empezó a cuestionar muy pronto la existencia de un Dios todopoderoso. Le encantaba hablar y bromear en yiddish con sus vecinos de Jersey Homesteads, la ciudad fundada durante el New Deal donde residía. Los primeros vecinos que se instalaron allí compartían con Shahn la cultura judía y los valores socialistas. Algunos estudiosos consideran que el artista "se planteaba el judaísmo como una amalgama de convicciones políticas [de izquierdas], identidad grupal, experiencias vividas y una historia compartida, no como una religión"[1]. Pero en sus últimos años, según Bernarda Bryson, Shahn fue capaz de recuperar "por su propia voluntad" los "vínculos y las tradiciones religiosas" de su juventud "sin esa sensación de responsabilidad moral y de engaño". En palabras de Bryson, era una visión herética de la religión "con un espíritu pagano"[2].

En 1931, Shahn pintó unas expresivas acuarelas para ilustrar la *Hagadá*, el libro de plegarias que se recitan en la fiesta de la Pascua judía y narran el éxodo de los antiguos israelitas que vivían en Egipto en condiciones de esclavitud. Abordó el tema del antisemitismo moderno y de la inmigración de los judíos europeos a Estados Unidos en el mural que pintó en Jersey Homesteads para la Resettlement Administration [Administración de Reasentamiento, RA] entre 1936 y 1938. Este mural incluye un personaje nazi y hace referencia a la violencia antisemita, dos alusiones que no encontramos en otros murales oficiales del New Deal. En los estudios preliminares para un mural que no llegó a realizar en San Luis (1939) y en varias pinturas de caballete de principios de la década de 1940 retrató a prisioneros de campos de trabajos forzosos detrás de alambradas[3]. Condenó la brutalidad nazi en los carteles que diseñó durante la guerra. Por tanto, es evidente que siguió de cerca el ascenso de la marea del fascismo y la persecución liderada por Alemania en la década de 1930 que, en última instancia, acabó con las vidas de seis millones de judíos europeos en el Holocausto, y de incontables sinti, romaníes, testigos de jehová, homosexuales y personas discapacitadas. En los años de la posguerra, el artista recurrió a motivos simbólicos para intentar explicar esos incomprensibles actos de maldad, y a los textos hebreos antiguos para representar la historia o la vida contemporánea. En *Warsaw, 1943* [Varsovia, 1943, 1963], por ejemplo, combinó la "Oración de los Diez mártires" que se pronuncia en el Yom Kipur con la imagen de una figura angustiada, con unas manos apretadas en lugar de cabeza, para conmemorar el vigésimo aniversario del levantamiento de los judíos del gueto de Varsovia contra los invasores nazis.

Shahn utilizaba pasajes de la Biblia hebrea y de la mitología antigua para expresar su miedo a una potencial destrucción nuclear y también para reflexionar sobre el eterno problema del sufrimiento inmerecido. En *Where Wast Thou?* [¿Dónde estabas Tú?, 1964] vemos una radiante constelación (que representa las

Warsaw, 1943
[Varsovia, 1943]
1963

A estos recordaré, mi alma rebosa de pena. Porque los malvados nos han devorado, como un pastel sin voltear, pues en los días de César no hubo indulto para los Diez mártires, ejecutados por el gobierno [romano].

teorías científicas del universo) y unas llamas negras lineales que brotan de un torbellino (que simboliza la divinidad). El texto hebreo del Libro de Job (38: 4-7), es la respuesta atronadora de Dios al perseverante Job, que desafió la legitimidad de Dios como creador de todas las cosas. Valiéndose de ricos matices azul-violáceos y de pan de oro, Shahn recurre a la abstracción para dar forma visual a los misterios incognoscibles del universo y a los enigmáticos caminos de Dios. La obra muestra las formas fluidas pero contenidas de la caligrafía japonesa y los ritmos y movimientos lineales de las pinturas de Jackson Pollock, Georges Mathieu y Franz Kline, a quien ya había mencionado en su libro de 1963 *Love and Joy About Letters* [Amor y deleite por las letras], un homenaje a las expresivas delicias y a los profundos misterios de los alfabetos de varias lenguas. El libro se abre con una cita del místico medieval español Rabí Abraham Abulafia, y un breve análisis escrito con letras hebreas, con las que Shahn se tomaba libertades artísticas de carácter lúdico[4].

La magistral combinación de caligrafía e imágenes en pie de igualdad está presente en sus numerosos libros ilustrados y manuscritos. En 1954, diseñó su versión personal del alfabeto hebreo de 22 letras para una interpretación del *Alfabeto de la Creación*, una noble leyenda del *Sefer ha-Zohar* o Libro del Esplendor, sobre cómo Dios creó el mundo a través de las letras del alfabeto. Probablemente escrito por el erudito español Moisés de León en el siglo XIII, el Zohar es fundamental en la literatura de la Cábala y el misticismo judío. En 1965 ilustró *Ecclesiastes, or The Preacher* [Eclesiastés o el predicador] una recreación pictórica del Libro del Eclesiastés cuyo autor, para expresar la futilidad o la vanidad que entraña intentar comprender el significado de la vida, enseñaba a disfrutar de los dones de Dios en la Tierra. En su majestuoso libro sobre el salmo 150, *Hallelujah* [Aleluya, 1970], Shahn yuxtapone páginas de la caligrafía hebrea con litografías líricas en las que representa a músicos que alaban al Señor con los sonidos triunfantes de instrumentos antiguos.

Por mucho que Shahn se entregara a la celebración jubilosa de las fuerzas espirituales sobrenaturales, la mejor expresión de su judaísmo, según señalan los estudiosos, la encontramos en los escritos de Hilel el Anciano, el influyente rabino y erudito del siglo I a. C. Shahn incluyó unas frases de la Ética de nuestros padres (1:14) de Hilel en una de sus últimas pinturas, *Identity* [Identidad, 1968], para expresar la acuciante preocupación que sentía por el mundo que le rodeaba: "Si yo no me ocupo de mí, ¿quién lo hará? Y si solo me ocupo de mí, ¿qué soy? Y si no es ahora, ¿cuándo?" Este credo, escrito en hebreo encima de la imagen de los brazos de cinco personas, con las manos entrelazadas y alzados como muestra de solidaridad y de protesta, confiere a *Identity* un tenor antibélico. Terminada en 1968, cuando el respaldo de la opinión pública a la guerra de Vietnam se erosionaba significativamente después de la Ofensiva del Tet en Vietnam del Norte, esta pintura habla de la coexistencia de la política y la espiritualidad en la etapa final de la obra de Shahn. De hecho, su escepticismo en relación con la religión institucionalizada encaja con las ideas políticas de sus últimos años. En su última entrevista, declaró que se veía a sí mismo "como un anarquista, como un perpetuo radical, más que como un visionario utópico"[5].

1. Diana L. Linden, *Ben Shahn's New Deal Murals: Jewish Identity in the American Scene*, Detroit, Wayne State University Press, 2015, pp. 127, 132. Para la identidad judía de Shahn, véase también Sara Blair, *How the Other Half Looks: The Lower East Side and the Afterlives of Images*, Princeton, Princeton University Press, 2018, pp. 119-151, y la bibliografía de Matthew Baigell y Ziva Amishai-Maisels.

2. Bernarda Bryson Shahn, "Introduction", en Ben Shahn, *Hallelujah*, Nueva York, Kennedy Graphics, 1970), s. p. A Shahn no le gustaba que le etiquetaran como "artista judío" porque le parecía una definición muy restrictiva.

3. Diana L. Linden, óp. cit., pp. 54, 111.

4. Shahn solía discutir las dudas que le surgían sobre la precisión de su uso de la lengua hebrea con su querido amigo y vecino de Roosevelt Morris (Moishe) Bressler, estudioso de esta lengua y cantante de canciones populares en yiddish y en ruso, y con el renombrado rabino Louis Finkelstein. Agradezco a Dalya Luttwak y Frances Flannery por compartir sus conocimientos sobre los textos hebreos que Shahn estudió.

5. Richard Kostelanetz, "Ben Shahn: Master 'Journalist' of American Art (1969)", en *On Innovative Art(ist)s: Recollections of an Expanding Field*, Jefferson, Carolina del Norte, McFarland & Company, 1992, p. 169. En el cartel de su última campaña presidencial, *McCarthy Peace* [La paz de McCarthy, 1968], Shahn apoyó al candidato demócrata, el senador Eugene McCarthy, y a su plataforma en contra de la guerra de Vietnam, que movió a la acción a una generación entera de estudiantes universitarios y jóvenes pacifistas.

Today is the Birth[day] of the World
[Hoy es el día de nacimiento del mundo]
1955

Hoy nace el mundo, hoy se alzará ante Ti. Todos los seres del cosmos, tanto Tus hijos como Tus siervos. Si como Tus hijos, muéstrales piedad, como una madre a sus hijos. Si como Tus siervos, entonces nuestros ojos se tornan hacia Ti en espera de que seas misericordioso, administrando el juicio para el bien por nosotros, tan claro como la luz del día.

How Many Are God's Goodnesses to Us
[Cuántas son las bondades de Dios con nosotros,
de la serie *Haggadah*]
1931

The Reckoning of the Miracles
[La cuenta de los milagros, de la serie *Haggadah*]
1931

In Every Generation Men Rise Up Against Us
[En cada generación los hombres se alzan contra nosotros, de la serie *Haggadah*]
1931

The Bread of Affliction
[El pan de la aflicción, de la serie *Haggadah*]
1931

Alphabet of Creation
[Alfabeto de la creación]
1957

Ben Shahn y Stefan Martin
Maimonides with Calligraphy (Ecclesiastes)
[Maimónides con caligrafía (Eclesiastés)]
1965

Palabras de Cohélet, hijo de David, rey de Jerusalén.
¡Vanidad, pura vanidad!, dice Cohélet. ¡Vanidad, pura vanidad!
¡Nada más que vanidad!

דברי קהלת בן־דוד מלך
בירושלם׃ הבל הבלים
אמר קהלת הבל הבלים
Ben Shahn
"Ecclesiastes" artista proof

Pleiades
[Pléyades]
1960

¿Puedes tú anudar los lazos de las Pléyades o desatar las cuerdas de Orión?
¿Haces salir la Corona a su tiempo?, ¿conduces a la Osa con sus crías?
¿Conoces las leyes de los Cielos?, ¿aplicas su fuero en la tierra?
¿Levantas tu voz hasta las nubes?, la masa de las aguas, ¿te obedece?
A tu orden, ¿los relámpagos parten, diciéndote: "Aquí estamos"?
¿Quién puso en el ibis la sabiduría?, ¿quién dio al gallo inteligencia?
¿Quién tiene pericia para contar las nubes?, ¿quién inclina los odres de los cielos,
cuando se aglutina el polvo en una masa y los terrones se pegan entre sí?
Job 38: 31-38

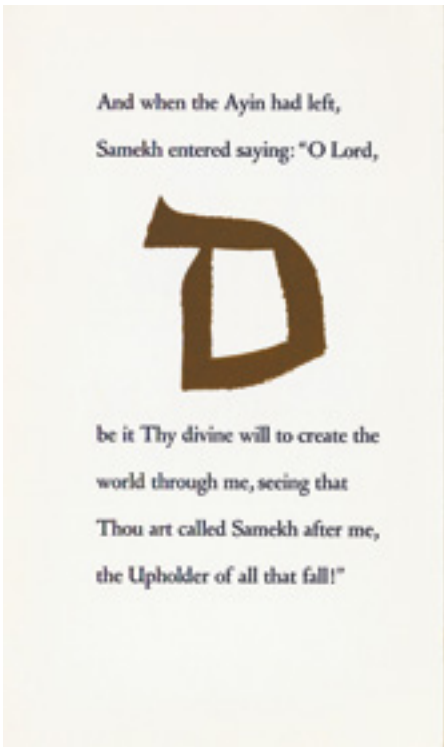
Where Wast Thou?
[¿Dónde estabas Tú?]
1964

¿Dónde estabas Tú cuando fundaba yo la tierra? Indícalo, si sabes la verdad.
¿Quién fijó sus medidas?, ¿lo sabrías? ¿Quién tiró el cordel sobre ella?
¿Sobre qué se afirmaron sus bases? ¿Quién asentó su piedra angular,
entre el clamor a coro de las estrellas del alba y las aclamaciones de todos los Hijos de Dios?
Job 38: 4-7

אֵיפֹה הָיִית בְּיִסְדִי־אָרֶץ הַגֶּד אִם־יָדַעְתָּ בִינָה:
מִי־שָׂם מַמַּדֵיהָ כִּי תֵדָע אוֹ מִי־נָטָה עָלֶיהָ קָוּ:
עַל־מָה אֲדָנֶיהָ הָטְבָּעוּ אוֹ מִי־יָרָה אֶבֶן פִּנָּתָהּ:
בְּרָן־יַחַד כּוֹכְבֵי בֹקֶר וַיָּרִיעוּ כָּל־בְּנֵי אֱלֹהִים:

Decalogue
[Decálogo]
1961

Ecclesiastes, or The Preacher, Nueva York,
Grossman Publishers/The Trianon Press, 1971



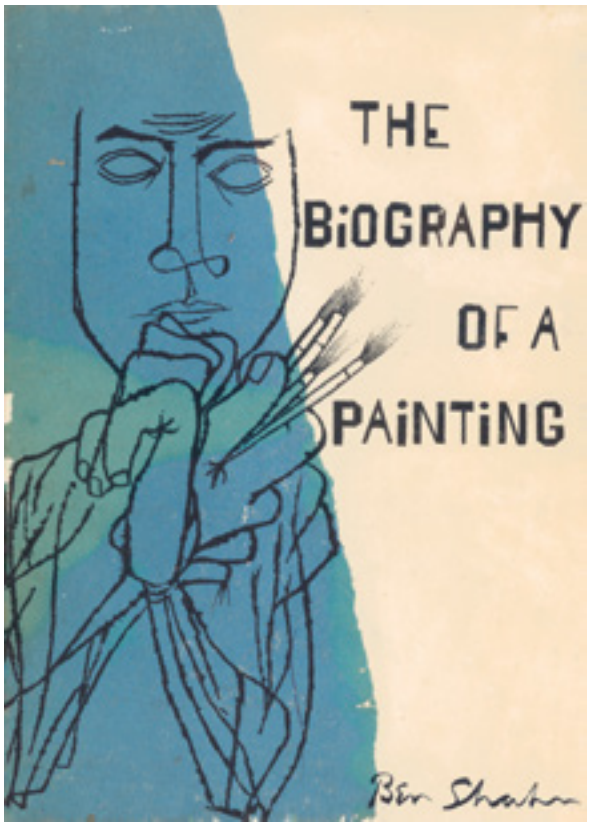
Haggadah, París y Londres, The Trianon Press, 1966

The Alphabet of Creation: An Ancient Legend from the Zohar, Nueva York, Pantheon, 1954

Hallelujah Suite (Psalm 150), Nueva York, Kennedy Graphics, Inc., 1970

HAL
LEL
U
JAH

בגבורתיו

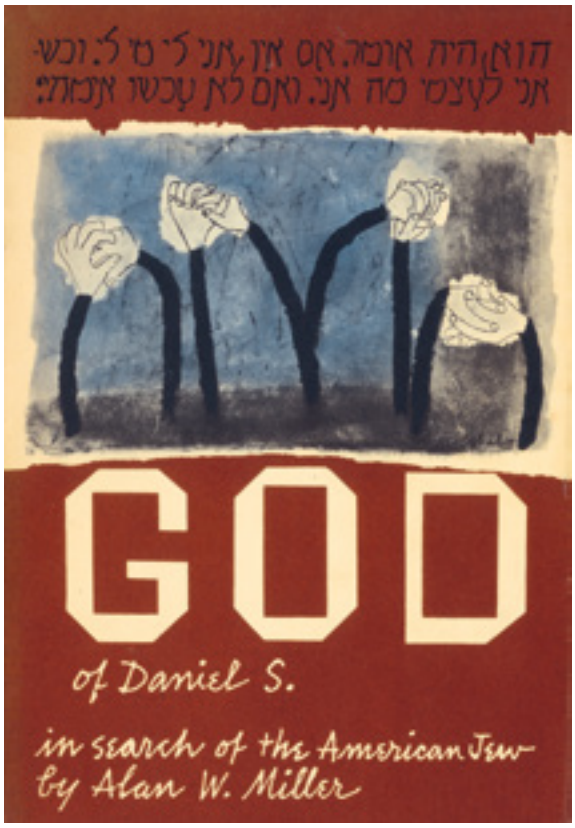


The Biography of a Painting, Nueva York, Paragraphic Books, 1966

Flowering Brushes
[Pinceles que florecen]
1968

Él [el rabino Hilel] solía decir: "Si yo no me ocupo de mí, ¿quién lo hará?
Y si solo me ocupo de mí, ¿qué soy? Y si no es ahora, ¿cuándo?"
Hilel el Anciano, citado en Ética de los padres 1:14

הוא היה אומר: אם אין אני לי מי לי וכשאני לעצמי מה אני? ואם לא עכשיו אימתי?



Alan W. Miller, con diseño de cubierta de Ben Shahn
God of Daniel S: In Search of the American Jew,
Londres, Collier-Macmillan Ltd., 1969

Identity
[Identidad]
1968

Él [el rabino Hilel] solía decir: "Si yo no me ocupo de mí, ¿quién lo hará?
Y si solo me ocupo de mí, ¿qué soy? Y si no es ahora, ¿cuándo?"
Hilel el Anciano, citado en Ética de los padres 1: 14

Todas las obras son de Ben Shahn, salvo que se indique lo contrario

Organize… Steel Workers Organizing Committee
[Organízate… Comité de organización de los trabajadores del acero], década de 1930
Gouache sobre tablero
101,3 × 75,9 cm
Colección del New Jersey State Museum. Adquisición, FA1970.64.3
p. 176

How Many Are God's Goodnesses to Us
[Cuántas son las bondades de Dios con nosotros, de la serie *Haggadah*], 1931
Acuarela y tinta sobre papel
30 × 21,4 cm
The Jewish Museum, Nueva York. Donación de Edward M. M. Warburg, JM 153-47.9
p. 254 izqda.

In Every Generation Men Rise Up against Us
[En cada generación los hombres se alzan contra nosotros, de la serie *Haggadah*], 1931
Acuarela y tinta sobre papel
29,8 × 21,6 cm
The Jewish Museum, Nueva York. Donación de Edward M. M. Warburg, JM 153-47.4
p. 255 izqda.

The Bread of Affliction
[El pan de la aflicción, de la serie *Haggadah*], 1931
Acuarela y tinta sobre papel
29,8 × 21,3 cm
The Jewish Museum, Nueva York. Donación de Edward M. M. Warburg, JM 153-47.1
p. 255 dcha.

The Reckoning of the Miracles
[La cuenta de los milagros, de la serie *Haggadah*], 1931
Acuarela y tinta sobre papel
29,8 × 21,6 cm
The Jewish Museum, Nueva York. Donación de Edward M. M. Warburg, JM 153-47.8
p. 254 dcha.

Three Witnesses
[Tres testigos], ca. 1931-1932
Acuarela sobre papel
25,7 × 34,3 cm
Montclair Art Museum, Nueva Jersey; legado de Moses e Ida Soyer
p. 71 abajo

Untitled (Jewish Children, between First and Second Avenues, Lower East Side, New York City)
[Sin título (Niñas judías, entre la Primera y la Segunda Avenida, Lower East Side, Nueva York)], ca. 1931-1932
Fotografía de gelatina de plata
18,6 × 24,7 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Bartolomeo Vanzetti and Nicola Sacco
[Bartolomeo Vanzetti y Nicola Sacco], 1931-1932
Gouache sobre papel sobre tablero
27,6 × 37,1 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Abby Aldrich Rockefeller, 1935
p. 71 arr.

The Passion of Sacco and Vanzetti
[La pasión de Sacco y Vanzetti], 1931-1932
Temple sobre lienzo montado sobre tablero de composición
213,4 × 121,9 cm
Whitney Museum of American Art, Nueva York. Donación de Edith y Milton Lowenthal en memoria de Juliana Force, 49.22
p. 70 izqda.

Two Women, New York (possible study for the Sacco and Vanzetti series)
[Dos mujeres, Nueva York (posible estudio para la serie de Sacco y Vanzetti)], ca. 1932
Acuarela transparente y opaca sobre masonita
25,6 × 29,1 cm
Museum of Fine Arts, Boston. Donación de Mr. y Mrs. Stephen A. Stone

My Son is Innocent
[Mi hijo es inocente], 1932
Gouache sobre papel montado sobre masonita
41,5 × 30,4 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 77

Supreme Court of California: Mooney Series
[Corte Suprema de California, de la serie de Tom Mooney], 1932
Gouache sobre papel
40,7 × 61 cm
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., donación de Joseph H. Hirshhorn, 1966
p. 72

Two Witnesses, Mellie Edeau and Sadie Edeau
[Dos testigos, Mellie Edeau y Sadie Edeau], 1932
Temple sobre papel sobre tablero
30,8 × 41 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquisición, 1946
p. 75 arr.

Tom Mooney Handcuffed
[Tom Mooney esposado], 1932-1933
Gouache sobre papel
41,9 × 36,2 cm
Colección del New Jersey State Museum. Premio de adquisición del Gobernador de Nueva Jersey, premio de adquisición de la Association for the Arts of the New Jersey State Museum, Art from New Jersey Four, FA1969.124
p. 73

Governor James Rolph, Jr., of California
[Gobernador James Rolph, Jr., de California], 1932-1933
Gouache sobre tablero
41,9 × 30,4 cm
Colección de Sally Kay y Scott Hochhauser, Nueva York, NY
p. 74

14th St. (New York City)
[Calle 14 (Nueva York)], 1932-1934
Gelatina de plata
18,5 × 24,7 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 86 abajo

Greenwich Village (New York City)
[Greenwich Village (Nueva York)], 1932-1934
Gelatina de plata
20,3 × 25,2 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 87 abajo

Untitled (Lower East Side, New York City)
[Sin título. Lower East Side, Nueva York], ca. 1932-1935
Fotografía de plata en gelatina
Copia de exposición
15,9 x 23,8 cm
Imagen cortesía de Howard Greenberg Gallery, Nueva York
p. 172 abajo

6th Ave. (New York City)
[Sexta Avenida (Nueva York)], 1932-1935
Gelatina de plata
20,1 × 25,3 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

East Side Merchant (New York City)
[Tendera del East Side (Nueva York)], 1932-1935
Gelatina de plata
18,9 × 24 cm
Harvard Art Museums/Fogg Museum, donación de Bernarda Bryson Shahn, P1970.2854
p. 88 arr.

Greenwich Village (Bethune Street, New York City)
[Greenwich Village (Bethune Street, Nueva York)], 1932-1935
Gelatina de plata
16 × 24,2 cm
Harvard Art Museums/Fogg Museum, donación de Bernarda Bryson Shahn, P1970.2476
p. 88 abajo

Greenwich Village (New York City)
[Greenwich Village (Nueva York)], 1932-1935
Gelatina de plata
20,3 × 25,3 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 87 arr.

Houston St. Playground (East Houston Street, New York City)
[Parque de Houston Street (Houston Street Este, Nueva York)], 1932-1935
Fotografía de plata en gelatina
Copia de exposición
15,9 x 24,3 cm
Harvard Art Museums/Fogg Museum, donación de Bernarda Bryson Shahn
© President and Fellows of Harvard College, P1970.2205
p. 126 abajo

Untitled (Fourteenth Street, New York City)
[Sin título (Calle 14, Nueva York)], 1932-1935
Gelatina de plata
15 × 22,8 cm
Harvard Art Museums/Fogg Museum, donación de Bernarda Bryson Shahn, por intercambio, P2000.14

Untitled (Houston Street Playground, East Houston Street, New York City)
[Sin título (Parque de Houston Street, Houston Street Este, Nueva York)], 1932-1935
Fotografía de plata en gelatina
Copia de exposición
15,1 x 22,8 cm
Harvard Art Museums/Fogg Museum, donación de Bernarda Bryson Shahn
© President and Fellows of Harvard College, P1970.2478
p. 126 arr.

Untitled (New York City)
[Sin título (Nueva York)], 1932-1935
Gelatina de plata
16,4 × 22,6 cm
Harvard Art Museums/Fogg Museum, donación de Bernarda Bryson Shahn,

P1970.2873
p. 122 abajo

Untitled (Seward Park, New York City)
[Sin título (Seward Park, Nueva York)], 1932-1935
Gelatina de plata
13,4 × 20,3 cm
Harvard Art Museums/Fogg Museum, donación de Bernarda Bryson Shahn, P1970.2958

Rena and Tom Mooney
[Rena y Tom Mooney], 1933
Temple sobre papel montado sobre masonita
52 × 36,8 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 76

WCTU Parade
[Manifestación de la WCTU (Unión Cristina de Mujeres por la Templanza), estudio para el mural de la Prohibición de Central Park Casino, no realizado], ca. 1934
Gouache y acuarela sobre masonita
41 × 80,7 cm
Museum of the City of New York. Cortesía del Fine Arts Program, Public Building Services, U.S. General Services Administration, encargado a través de los proyectos artísticos del New Deal, 1934
pp. 130-131

Bootleggers
[Contrabandistas de bebidas alcohólicas, estudio para el mural de la Prohibición de Central Park Casino, no realizado], ca. 1934
Gouache y acuarela sobre masonita
41,3 × 40 cm
Museum of the City of New York. Cortesía del Fine Arts Program, Public Building Services, U.S. General Services Administration, encargado a través de los proyectos artísticos del New Deal, 1934
p. 135

Village Speakeasy Closed for Violation
[Bar clandestino del Village cerrado por irregularidades, estudio para el mural de la Prohibición de Central Park Casino, no realizado], ca. 1934
Gouache y acuarela sobre masonita
41,3 × 121,3 cm
Museum of the City of New York. Cortesía del Fine Arts Program, Public Building Services, U.S. General Services Administration, encargado a través de los proyectos artísticos del New Deal, 1934
pp. 136-137

Delivering Barrels
[Entregando barriles, estudio para el mural de la Prohibición de Central Park Casino, no realizado], ca. 1934
Gouache y acuarela sobre masonita
40,6 × 61 cm
Museum of the City of New York. Cortesía del Fine Arts Program, Public Building Services, U.S. General Services Administration, encargado a través de los proyectos artísticos del New Deal, 1934
p. 134

Federal Agents Pouring Wine Down a Sewer
[Agentes federales vertiendo vino por una alcantarilla, estudio para el mural de la Prohibición de Central Park Casino, no realizado], ca. 1934
Gouache y acuarela sobre masonita
41,3 × 28,6 cm
Museum of the City of New York. Cortesía del Fine Arts Program, Public Building Services, U.S. General Services Administration, encargado a través de los proyectos artísticos del New Deal, 1934
p. 80

Parade for Repeal
[Manifestación por la derogación, estudio para el mural de la Prohibición de Central Park Casino, no realizado], ca. 1934
Gouache y acuarela sobre masonita
41,9 × 80,7 cm
Museum of the City of New York. Cortesía del Fine Arts Program, Public Building Services, U.S. General Services Administration, encargado a través de los proyectos artísticos del New Deal, 1934
pp. 132-133

Untitled (New York City Reformatory, New Hampton, New York)
[Sin título (Reformatorio de Nueva York, New Hampton, estado de Nueva York)], 1934
Gelatina de plata
15,9 × 23,8 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 89 arr.

Untitled (New York City Reformatory, New Hampton, New York)
[Sin título (Reformatorio de Nueva York, New Hampton, estado de Nueva York)], mayo-junio de 1934
Gelatina de plata
15 × 22,7 cm
Harvard Art Museums/Fogg Museum, donación de Bernarda Bryson Shahn, por intercambio, P2000.18
p. 89 abajo

Untitled (Artists' Union and Artists Committee of Action Demonstrations, NYC)
[Sin título (Manifestaciones del Artists' Union y el Artists Committee of Action, Nueva York)], 1934-1935
Gelatina de plata
7,6 × 17,1 cm
Bernarda Bryson Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Untitled (Artists' Union and Artists Committee of Action Demonstrations, NYC)
[Sin título (Manifestaciones del Artists' Union y el Artists Committee of Action, Nueva York)], 1934-1935
Gelatina de plata
11,7 × 17,8 cm
Bernarda Bryson Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 91 medio

Untitled (Artists' Union and Artists Committee of Action Demonstrations, NYC)
[Sin título (Manifestaciones del Artists' Union y el Artists Committee of Action, Nueva York)], 1934-1935
Gelatina de plata
15,8 × 11,4 cm
Bernarda Bryson Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 90

Untitled (Artists' Union and Artists Committee of Action Demonstrations, NYC)
[Sin título (Manifestaciones del Artists' Union y el Artists Committee of Action, Nueva York)], 1934-1935
Gelatina de plata
10,3 × 17,1 cm
Bernarda Bryson Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Untitled (Artists' Union and Artists Committee of Action Demonstrations, NYC)
[Sin título (Manifestaciones del Artists' Union y el Artists Committee of Action, Nueva York)], 1934-1935
Gelatina de plata
10,5 × 17,1 cm
Bernarda Bryson Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Untitled (Artists' Union and Artists Committee of Action Demonstrations, NYC)
[Sin título (Manifestaciones del Artists' Union y el Artists Committee of Action, Nueva York)], 1934-1935
Gelatina de plata
12,1 × 17,8 cm
Bernarda Bryson Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 91 arr.

Untitled (Artists' Union and Artists Committee of Action Demonstrations, NYC)
[Sin título (Manifestaciones del Artists' Union y el Artists Committee of Action, Nueva York)], 1934-1935
Gelatina de plata
10,9 × 16,5 cm
Bernarda Bryson Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Untitled (Artists' Union and Artists Committee of Action Demonstrations, NYC)
[Sin título (Manifestaciones del Artists' Union y el Artists Committee of Action, Nueva York)], 1934-1935
Gelatina de plata
11,1 × 16,8 cm
Bernarda Bryson Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 91 abajo

Untitled (Artists' Union and Artists Committee of Action Demonstrations, NYC)
[Sin título (Manifestaciones del Artists' Union y el Artists Committee of Action, Nueva York)], 1934-1935
Gelatina de plata
15,1 × 22,3 cm
Bernarda Bryson Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Untitled (Artists' Union Demonstration, Spanish Consulate, near Madison Avenue and East Fifty-third Street, New York City)
[Sin título (Manifestación del Artists' Union, Consulado de España, cerca de Madison Avenue y la calle 53 Este, Nueva York)], primavera de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
3,6 × 2,4 cm
Harvard Art Museums/Fogg Museum, donación de Bernarda Bryson Shahn
© President and Fellows of Harvard College, P1970.3953
p. 94 arr.

Untitled (Welfare Hospital, Welfare Island, New York City)
[Sin título (Hospital de beneficencia, Welfare Island, Nueva York)], 1934-1935
Fotografía de plata en gelatina
Copia de exposición
15,1 x 24,3 cm
Harvard Art Museums/Fogg Museum, donación de Bernarda Bryson Shahn
© President and Fellows of Harvard College, P1970.2810
p. 21 abajo

Invest in Your Country's Future, Pass the American Youth Act
[Inviertan en el futuro de su país. Aprueben la Ley de Juventud Americana], ca. 1935
Gouache, tinta y grafito sobre papel
27,9 × 44,5 cm
Colección de Michael Berg, Fairfax Station, Virginia
p. 118 abajo

Untitled (New York City)
[Sin título (Nueva York)], 1935
Gelatina de plata

20,2 × 25,7 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 86 arr.

Untitled (Artists' Union Demonstration, Spanish Consulate, near Madison Avenue and East Fifty-third Street, New York City)
[Sin título (Manifestación de la Artists' Union, consulado español, cerca de Madison Avenue y la calle 53 Este, Nueva York)], primavera de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
2,4 × 3,6 cm
Harvard Art Museums/Fogg Museum, donación de Bernarda Bryson Shahn
© President and Fellows of Harvard College, P1970.3955
p. 94 abajo

Untitled (Artists' Union Demonstration, Spanish Consulate, near Madison Avenue and East Fifty-third Street, New York City)
[Sin título (Manifestación del Artists' Union, Consulado de España, cerca de Madison Avenue y la calle 53 Este, Nueva York)], primavera de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
3,6 × 2,4 cm
Harvard Art Museums/Fogg Museum, donación de Bernarda Bryson Shahn
© President and Fellows of Harvard College, P1970.3957
p. 95

Bank in Smithland, Kentucky, RA6080-M5
[Banco en Smithland, Kentucky], octubre de 1935
Gelatina de plata
19 × 23 cm aprox.
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 109

Boone County, Arkansas. The Family of a Resettlement Administration Client in the Doorway of Their Home
[Condado de Boone, Arkansas. La familia de un beneficiario de la Administración de Reasentamiento en la entrada de su casa], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16229
p. 102 arr.

Children of Destitute Ozark Mountaineer, Arkansas
[Hijos de montañero desahuciado de Ozark, Arkansas], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16213
p. 101 arr.

Child of Fortuna Family, Hammond, Louisiana, RA6174-M3
[Niña de la familia Fortuna, Hammond, Luisiana], octubre de 1935
Gelatina de plata
20,5 × 25,4 cm
Elizabeth McCausland papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 98 arr.

Children of Rehabilitation Client, Maria Plantation, Arkansas
[Hijos de beneficiario de programa de rehabilitación de la tierra, plantación Maria, Arkansas], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16282
p. 101 abajo

Children of a Sharecropper, Little Rock, Arkansas, RA- 6026M3
[Hijos de rentero, Little Rock, Arkansas], octubre de 1935
Gelatina de plata
20,2 × 25,2 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Citizens of Camden, Tennessee, RA6185-M2
[Habitantes de Camden, Tennessee], octubre de 1935
Gelatina de plata
20,3 × 25,2 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Cotton Pickers, 6:30 a.m., Alexander Plantation, Pulaski County, Arkansas
[Recolectores de algodón, 6:30 h, plantación Alexander, condado de Pulaski, Arkansas], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de esposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16190
p. 104

Cotton Pickers, Pulaski County, Arkansas
[Recolectores de algodón, condado de Pulaski, Arkansas], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a17074
p. 106 arr.

Family of Rehabilitation Client, Boone County, Arkansas, RA-6034-M1
[Familia de beneficiario de programa de rehabilitación de la tierra, condado de Boone, Arkansas], octubre de 1935
Gelatina de plata
20,2 × 24,6 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Huntingdon, Tennessee, octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16812
p. 112 abajo

Kentucky Coal Miner, Jenkins, Kentucky
[Minero del carbón de Kentucky, Jenkins, Kentucky], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16946
p. 180

Kentucky Coal Miners, Jenkins, Kentucky
[Mineros del carbón de Kentucky, Jenkins, Kentucky], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16947
p. 179

Medicine Show, Huntingdon, Tennessee
[Espectáculo y venta ambulante de remedios milagrosos, Huntingdon, Tennessee], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16825
p. 112 arr.

Medicine Show, Huntingdon, Tennessee
[Espectáculo y venta ambulante de remedios milagrosos, Huntingdon, Tennessee], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16807
p. 113 arr.

Picking Cotton on Alexander Plantation, Pulaski County, Arkansas
[Recolectando algodón en la plantación Alexander, condado de Pulaski, Arkansas], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a17057
p. 107

Rehabilitation Clients, Boone County, Arkansas
[Beneficiarios de programa de rehabilitación de la tierra, condado de Boone, Arkansas], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16222
p. 99

Sam Nichols, Tenant Farmer, Boone County, Arkansas
[Sam Nichols, granjero arrendatario, condado de Boone, Arkansas], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16238
p. 150

Scene at Smithland, Kentucky
[Escena en Smithland, Kentucky], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16410
p. 108 arr.

Sharecroppers' Children on Sunday, near Little Rock, Arkansas
[Hijos de rentero en domingo, cerca de Little Rock, Arkansas], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16174
p. 103

Striking Miners, Scotts Run, West Virginia
[Mineros en huelga, Scotts Run, Virginia occidental], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16625
p. 122 arr.

Son of Destitute Ozark Family, Arkansas, RA6070-M3
[Hijo de familia desahuciada de Ozark, Arkansas], octubre de 1935
Gelatina de plata
20,3 × 24,9 cm
Elizabeth McCausland papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Sunday in Scotts Run, West Virginia
[Domingo en Scotts Run, Virginia occidental], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16580
p. 108 abajo

Untitled (Plaquemines Parish, Louisiana)
[Sin título (Parroquia de Plaquemines, Luisiana)], octubre de 1935
Fotografía de plata en gelatina
Copia de exposición
19,2 x 24,5 cm
Harvard Art Museums/Fogg Museum, donación de Bernarda Bryson Shahn
© President and Fellows of Harvard College, P1970.1583
p. 114

Untitled (possibly related to Cotton Pickers, Pulaski County, Arkansas)
[Sin título (posiblemente relacionado con Recolectores de algodón, condado de Pulaski, Arkansas], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16160
p. 105

Untitled (possibly related to: Doped Singer, "Love oh, love, oh keerless love," Scotts Run, West Virginia. Relief investigator reported a number of dope cases at Scotts Run)
[Sin título (posiblemente relacionado con: "Love oh, love, oh keerless love", Scotts Run, Virginia occidental. Un investigador inform de varios casos de drogas en Scotts Run)], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16602
p. 168

Watching Medicine Show, Huntingdon, Tennessee, RA6166-M4
[Viendo un espectáculo y venta ambulante de remedios milagrosos, Huntingdon, Tennessee], octubre de 1935
Gelatina de plata
20,2 × 25,2 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 97

Wife and Child of Sharecropper, Arkansas
[Mujer e hijo de rentero, Arkansas], octubre de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a16211
p. 100

The Sheriff's Sale / Faces over a Million American Farmers / Resettlements Farm Debt Adjustment / Will Help Save Their Farms
[La subasta amenaza a un millón de granjeros estadounidenses. El programa de ajuste de deuda de la Administración de Reasentamiento ayudará a salvar sus granjas], ca. 1936
Gelatina de plata
86,7 × 58,4 cm
Harvard Art Museums/Fogg Museum, donación de Bernarda Bryson Shahn
p. 117 izqda.

Miner / A Good House / Good Gardening Land is Ready / for You through Resettlement
[Minero. Una buena casa y buena tierra de labor te esperan con el reasentamiento] ca. 1936
Gelatina de plata
87 × 53,3 cm
Harvard Art Museums/Fogg Museum, donación de Bernarda Bryson Shahn
p. 117 dcha.

Bernarda Bryson Shahn
A Mule and a Plow
[Mula y arado], 1936
Fotolitografía offset sobre papel
96,2 × 62,6 cm
Colección del Maier Museum of Art at Randolph College, fundado como Randolph-Macon Woman's College, Lynchburg, Virginia
p. 115

East Side Soap Box
[Tribuna en el East Side], 1936
Gouache sobre papel
44,5 × 28,9 cm
The Jewish Museum, Nueva York. Adquisición: fondo Deana Bezark en memoria de Leslie Bezark; Mrs. Jack N. Berkman, Susan y Arthur Fleischer, Dr. Jack Allen y Shirley Kapland, Hanni y Peter Kaufmann, fondos Hyman L. y Joan C. Sall, y legado de Margaret Goldstein, 1995-61
p. 62

Seward Park, 1936
Litografía sobre papel Rives
38,7 × 57,8 cm
Colección del New Jersey State Museum. Donación de Dorothy y Sydney Spivack, FA1969.288.10
p. 118 arr.

Street Corner Speaker
[Charlatán de esquina], 1936
Acuarela sobre papel
39,4 × 29,2 cm
Colby College Museum of Art, Waterville, Maine. Donación de Barbro y Bernard Osher, 2011.053
p. 79 dcha.

Years of Dust
[Años de polvo], 1936
Fotolitografía offset sobre papel
96,5 × 62,6 cm
Colección del Maier Museum of Art at Randolph College, fundado como Randolph-Macon Woman's College, Lynchburg, Virginia
p. 116

Bowery (New York City)
[Bowery (Nueva York)], abril de 1936
Gelatina de plata
20,1 × 25,9 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 84 abajo

East Side Merchants (Lower East Side, New York City)
[Tenderos del East Side (Lower East Side, Nueva York)], abril de 1936
Gelatina de plata
20,9 × 25,7 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 84 arr.

Untitled (Lower East Side, New York City)
[Sin título (Lower East Side, Nueva York)], abril de 1936
Gelatina de plata
20,2 × 25,7 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 83

Untitled (Lower East Side, New York City)
[Sin título (Lower East Side, Nueva York)], abril de 1936
Gelatina de plata
17,3 × 24,6 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 172 arr.

Estudio para el mural del Gran estado de Wisconsin, ca. 1937
Gouache, tinta y grafito sobre tablero de ilustración
10,2 × 44,5 cm
Colección de halley k harrisburg y Michael Rosenfeld, New York. Cortesía de Michael Rosenfeld Gallery, LLC, Nueva York
pp. 138-139

Music for the Square Dance, Skyline Farms, Alabama, RA6285-M2
[Música para *square dance*, Skyline Farms, Alabama], 1937
Gelatina de plata
20,6 × 25,9 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Practicing for the Westmoreland Fair, Pennsylvania
[Ensayando para la feria de Westmoreland, Pensilvania], 1937
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a17492
p. 166

Scotts Run, West Virginia
[Scotts Run, Virginia occidental], 1937
Temple sobre papel montado sobre madera
57,5 × 71,8 cm
Whitney Museum of American Art, Nueva York. Compra, 38.11
p. 123

Wear Goggles
[Utiliza gafas de protección], 1937
Litografía offset sobre papel
50,8 × 35,6 cm
Colección del New Jersey State Museum. Compra, FA1970.320.22

Untitled (Steel Strike, Warren, Ohio)
[Sin título (Huelga en la acerería, Warren, Ohio], verano de 1937
Gelatina de plata
20,2 × 25,3 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 40 arr. izqda.

Untitled (Steel Strike, Warren, Ohio)
[Sin título (Huelga en la acerería, Warren, Ohio)], verano de 1937
Gelatina de plata
20,1 × 25,8 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 40 abajo izqda.

Puddlers' Sunday
[El domingo de los pudeladores], 1937 o 1938
Temple sobre tablero
40,6 × 60,3 cm
Colección del Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, donación de Mr. y Mrs. Albert Hackett (Frances Goodrich, promoción de 1912)
p. 40 arr. dcha.

Unemployed
[Desempleados], ca. 1938
Temple sobre tablero
34,9 × 41,9 cm
The Schoen Collection
p. 119

Sunday Painting
[Pintura de domingo], 1938
Temple al huevo sobre papel de trapo montado sobre tablero
40,6 × 61 cm
Kennedy Museum of Art, Ohio University
p. 121

At Ashville. July 4th Celebration, Ashville, Ohio
[En Ashville. Celebración del 4 de julio, Ashville, Ohio], julio-agosto de 1938

Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a17825
p. 163

Farmpeople at Fair in Central Ohio
[Granjeros en la feria, Ohio central], agosto de 1935
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a18994

Itinerant Photographer in Columbus, Ohio
[Fotógrafo itinerante en Columbus, Ohio], agosto de 1938
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a18478
p. 110 arr.

"Business Was Bad," World War Veterans' Homecoming and Carnival, London, Ohio
["Mal negocio", feria y encuentro de veteranos de la Guerra Mundial, Londres, Ohio], verano de 1938
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a17949
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
p. 162 arr.

"Roadside Inn," Central Ohio. The figure of the Body was Originally Distributed to Advertise the Neward Indian Mounds. Redecorated
["Posada al borde de la carretera, Ohio central. La figura del cadaver se distribuyó originalmente para anunciar los montículos indios de Neward, redecorados], verano de 1938
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a18487
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
p. 111

Scene at Buckeye Lake Amusement Park, near Columbus, Ohio
[Escena en el parque de atracciones de Buckeye Lake, cerca de Columbus, Ohio], verano de 1938
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a18579
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
p. 162 abajo

Street Scene, Circleville, Ohio
[Escena de calle, Circleville, Ohio], verano de 1938
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Colección FSA/OWI, LC-DIG-fsa-8a17674
Inversión digital a partir de negativo de 35 mm
Copia de exposición
p. 110 abajo

Sunday Morning
[Domingo por la mañana], ca. 1938-1943
Temple sobre papel montado sobre masonita
40 × 60,3 cm
Georgia Museum of Art, University of Georgia; Eva Underhill Holbrook Memorial Collection of American Art, donación de Alfred H. Holbrook, GMOA 1947.154
p. 120

Seurat's Lunch
[Almuerzo de Seurat], ca. 1939
Temple sobre masonita
50,5 × 75,9 cm
Colección Museum of Contemporary Art Chicago, donación de la Mary and Earle Ludgin Collection, 1988.3
p. 128

Father Coughlin
[El padre Coughlin], 1939
Acuarela y tinta
39,4 × 30,5 cm
Columbus Museum of Art. Compra, fondo Derby, de la Philip J. and Suzanne Schiller Collection of American Social Commentary Art, 1930-1970
p. 78 abajo

Handball
[Juego de pelota], 1939
Gouache sobre papel sobre tablero
57,8 × 79,4 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Fondo Abby Aldrich Rockefeller, 1940
p. 127

Untitled (Grinning Puddler)
[Sin título (Pudelador sonriente)], ca. 1940
Gouache y tinta sobre papel
41 × 26,4 cm
Colección de Michael Berg, Fairfax Station, Virginia
p. 181 arr. izqda.

Democracies Fear New Peace Offensive (Spring, 1940)
[Las democracias temen una nueva ofensiva de paz (primavera de 1940)], 1940
Temple sobre papel
36,2 × 54,3 cm
Colección Museum of Contemporary Art Chicago, donación de la Mary and Earle Ludgin Collection, 2008.34
p. 124

Pretty Girl Milking the Cow
[Bella muchacha que ordeña una vaca], 1940
Temple sobre papel montado sobre masonita
55 × 75 cm
Colección del Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, donación de Edgar Kaufmann, Jr.
p. 125

Willis Avenue Bridge
[Puente de la Avenida Willis], 1940
Gouache sobre papel sobre tablero
58,4 × 79,4 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Lincoln Kirstein, 1947
p. 21 arr.

Carpenter's Helper #2
[Ayudante de carpintero nº 2], ca. 1940-1942
Gouache sobre cartón
27,6 × 14 cm
Columbus Museum of Art. Adquisición, fondo Howald
p. 142 izqda.

Steel Worker
[Trabajador del acero, estudio para el mural *The Meaning of Social Security* (El significado de la seguridad social)], 1940-1942
Gouache sobre papel
27,9 × 20,3 cm
Colección de Adam y Erika Berg, Washington, D. C.
p. 142 dcha.

Housing
[Construcción de vivienda, del mural *The Meaning of Social Security* (El significado de la seguridad social), muro oeste], 1940-1942
Fresco secco
Copia de exposición
266,7 x 467,4 cm
Wilbur J. Cohen Federal Building, Washington D.C.
Fotografía de Carol M. Highsmith, cortesía de la U.S. General Services Administration
p. 143

Public Works
[Trabajos públicos, del mural *The Meaning of Social Security* (El significado de la seguridad social), muro oeste], 1940-1942
Fresco secco
Copia de exposición
266,7 x 464,8 cm
Wilbur J. Cohen Federal Building, Washington D.C.
Fotografía de Carol M. Highsmith, cortesía de la U.S. General Services Administration

Vandenberg, Dewey, and Taft
[Vandenberg, Dewey y Taft], 1941
Serigrafía en color
40,6 × 57,2 cm
Colección de Michael Berg, Fairfax Station, Virginia
p. 196

We Fight for a Free World!
[¡Luchamos por un mundo libre!], ca. 1942
Gouache y temple sobre tablero
34,3 × 75,6 cm
Colección de halley k harrisburg y Michael Rosenfeld, Nueva York. Cortesía de Michael Rosenfeld Gallery, LLC, New York
p. 152

French Workers
[Obreros franceses], 1942
Gouache sobre tablero
37,5 × 52,7 cm
Colby College Museum of Art, Waterville, Maine. Compra del fondo de adquisiciones Jere Abbott, 2011.002
p. 147

French Workers
[Obreros franceses], 1942
Temple sobre masonita
101,6 × 144,8 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
p. 148 arr.

This is Nazi Brutality
[He aquí la brutalidad nazi], 1942
Fotolitografía offset en color
94 × 70,5 cm
Madison Art Collection, James Madison University, donación de Michael Berg, 2013
p. 144

We French Workers Warn You… Defeat Means Slavery, Starvation, Death
[Nosotros los obreros franceses os prevenimos… la derrota supone esclavitud, hambruna, muerte], 1942
Litografía offset sobre papel
68 × 104 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
p. 148 abajo

1943 AD
[1943 d.C.], ca. 1943
Temple sobre tablero prensado
78,1 × 70,5 cm
Syracuse University Art Museum, donación del rector William Pearson Tolley (promoción de 1922), 1960.034
p. 151

Ben Shahn y Muriel Rukeyser
Our Manpower
[Nuestra fuerza de trabajo], ca. 1943
Póster
Copia de exposición
38,1 x 50,8 cm
Muriel Rukeyser collection of papers, Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library
p. 187 abajo

Girl Skipping Rope
[Niña saltando a la cuerda], 1943
Temple sobre tablero
40,3 × 60,6 cm
Museum of Fine Arts, Boston. Donación de la Stephen and Sybil Stone Foundation
p. 158

India, 1943
Temple sobre tablero
50,8 × 91,4 cm
Colección Neuberger Museum of Art, Purchase College, State University of New York. Donación de Roy R. Neuberger, 1970.02.27
p. 29 arr.

Morning
[Mañana], 1943
Acuarela opaca sobre papel montado sobre tablero
14,6 × 33,7 cm
The Phillips Collection, Washington D.C.
p. 153

Italian Landscape
[Paisaje italiano], 1943-1944
Temple sobre papel
69,8 × 91,4 cm
Colección Walker Art Center, Mineápolis. Donación de la T. B. Walker Foundation, fondo Gilbert M. Walker, 1944
p. 156

Bountiful Harvest
[Cosecha copiosa], 1944
Temple sobre tablero
96,5 × 71,1 cm
Bernard Goldberg Fine Arts, LLC, Nueva York
p. 189

Cherubs and Children
[Querubines y niños], 1944
Temple sobre papel montado sobre tablero
39,5 × 59,2 cm
Whitney Museum of American Art, Nueva York. Compra, 45.17
p. 159

For Full Employment After the War, Register, Vote (Welders)
[Para el pleno empleo después de la guerra, regístrate, vota (Soldadores)], 1944
Fotolitografía offset en color
73 × 99,1 cm
Colección de Michael Berg, Fairfax Station, Virginia
p. 187 arr.

Four Piece Orchestra
[Orquesta de cuatro instrumentos], 1944
Temple sobre masonita
45,7 × 60,1 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
p. 167

From Workers to Farmers… Thanks!
[De los trabajadores a los granjeros… ¡Gracias!], 1944
Fotolitografía offset en color
99,1 × 73,3 cm
Colección de Adam y Erika Berg, Washington, D.C.
p. 190 izqda.

Italian Landscape II: Europa
[Paisaje italiano II: Europa], 1944
Temple sobre tablero de academia
57,2 × 77,8 cm
Montgomery Museum of Fine Arts, Montgomery, Alabama, The Blount Collection
p. 157

Our Friend
[Nuestro amigo], 1944
Fotolitografía offset en color
75,9 × 100,3 cm
Colección de Michael Berg, Fairfax Station, Virginia
p. 188

Register… The Ballot is a Power in Your Hands
[Regístrate… La papeleta significa poder en tus manos], 1944
Fotolitografía offset en color
99,1 × 73,7 cm
Colección de Michael Berg, Fairfax Station, Virginia

The Clinic
[La clínica], 1944
Temple sobre papel montado sobre masonita
39,7 × 57,8 cm
Georgia Museum of Art, University of Georgia; Eva Underhill Holbrook Memorial Collection of American Art, adquisición de la Universidad, GMOA 1948.204
p. 183

Ronny Jaques
Ben Shahn (CIO-PAC Office, New York City)
[Ben Shahn (Oficina del CIO-PAC, Nueva York)], ca. 1945
Gelatina de plata
35,3 × 27,9 cm
National Portrait Gallery, Smithsonian Institution. © The Estate of Ronny Jaques
p. 185

Liberation
[Liberación], 1945
Gouache sobre tablero
75,6 × 101,4 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Legado James Thrall Soby, 1979
p. 161, cubierta

Remember the Wrapper
[No olvidéis el envoltorio], 1945
Temple sobre tablero de cartón montado sobre madera
50 × 66,6 cm
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., donación de Joseph H. Hirshhorn, 1966
p. 160

We Want Peace, Register, Vote
[Queremos la paz, regístrate, vota], ca. 1946
Litografía offset montada sobre lienzo
105,4 × 68,6 cm
Jule Collins Smith Museum of Fine Art, Auburn University, Auburn, Alabama
p. 190 dcha.

Break Reaction's Grip
[Acabemos con el dominio de los reaccionarios], 1946
Fotolitografía offset sobre papel
105,3 × 74 cm
Colección del Maier Museum of Art, Randolph College, fundado como Randolph-Macon Woman's College, Lynchburg, Virginia
p. 195

Carnival
[Parque de atracciones], 1946
Temple sobre masonita
56 × 75,5 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
p. 165

For All These Rights We've Just Begun to Fight
[Por todos estos derechos ya hemos empezado a luchar], 1946
Fotolitografía offset sobre papel
73,7 × 98,4 cm
Colección del Maier Museum of Art, Randolph College, fundado como Randolph-Macon Woman's College, Lynchburg, Virginia
p. 194

Hunger
[Hambre], 1946
Gouache sobre tablero de composición
99,1 × 63,5 cm
Jule Collins Smith Museum of Fine Art, Auburn University, Auburn, Alabama
p. 191

Man
[Hombre], 1946
Temple sobre tablero
57,9 × 41,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Mr. & Mrs. E. Powis Jones, 1958
p. 192

Nearly Everyone Reads the Bulletin
[Casi todo el mundo lee el boletín], 1946
Gouache y tinta sobre masonita
55,9 × 76,2 cm
Philadelphia Museum of Art: The Louis E. Stern Collection, 1963
p. 164

The Church is the Union Hall
[La iglesia es el punto de reunión del sindicato], 1946
Temple sobre tablero
50,8 × 40,6 cm
High Museum of Art, Atlanta. Compra con fondos de Sherri y Jess Crawford, High Museum of Art Enhancement Fund, the American Art Collectors, Mr. y Mrs. Henry Schwob, y Mr. y Mrs. John L. Huber
p. 234

Warning! Inflation Means Depression
[¡Atención! La inflación significa depresión económica], 1946
Fotolitografía offset sobre papel
104,8 × 70,8 cm
Colección del Maier Museum of Art, Randolph College, fundado como Randolph-Macon Woman's College, Lynchburg, Virginia
p. 193

World's Greatest Comics
[Los mejores cómics del mundo], 1946
Temple sobre panel
88,9 × 121,9 cm
Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas
p. 175

Laissez-faire, ca. 1947
Serigrafía sobre papel verjurado
35,9 × 53,3 cm
Colección del New Jersey State Museum. Donación de Mr. y Mrs. Michael Lewis, FA1969.323
p. 197 arr.

Estudio para *New York*
[Nueva York], 1947
Aguada y grafito sobre papel
13,3 × 20,7 cm
The Jewish Museum, Nueva York. Compra: fondo Miriam y Milton Handler, 2000-70

New York
[Nueva York], 1947
Temple sobre papel montado sobre lienzo y panel
91,4 × 121,9 cm
The Jewish Museum, Nueva York. Adquisición: fondo de la Oscar and Regina Gruss Charitable and Educational Foundation, 1996-23
p. 173

The Miner
[El minero], ca. 1948
Litografía
18,9 × 12,4 cm
The Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nueva York
p. 181 arr. dcha.

A Good Man is Hard to Find
[Es difícil encontrar a un hombre bueno], 1948
Litografía en color
110,8 × 75,6 cm
Colección de Michael Berg, Fairfax Station, Virginia
p. 202

Allegory
[Alegoría], 1948
Temple sobre panel
91,8 × 122,2 cm
Colección del Modern Art Museum of Fort Worth, donación de William P. Bomar, Jr. en memoria de Mrs. Jewel Nail Bomar y Mr. Andrew Chilton Phillips
p. 171

Sin título, John Bartlow Martin, "The Hickman Story", en *Harper's Magazine*, agosto de 1948, vol. 197, nº 1.179, pp. 39-52
1948
Pluma y tinta sopre papel
Copias de exposición
34,9 × 29,8 cm
The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago. Donación de Leon y Marian Despre
pp. 238-239

Let Your Help Match His Courage
[Que tu ayuda sea tan grande como su coraje], 1949
Temple sobre tablero de composición
116,8 × 76,2 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de la National Foundation for Infantile Paralysis, 1958

Nocturne
[Nocturno], 1949
Temple sobre lienzo ligero, montado sobre panel
68,3 × 101,3 cm
The Willard Straight Hall Collection, Cornell University, Ithaca, Nueva York
p. 169

Bricklayers
[Albañiles], ca. 1951
Temple sobre papel
35,5 × 27,9 cm
Colección de Debra y Michael Skolnick, Elkins Park, Pennsylvania
p. 2

A.B.C., 1953
Acuarela sobre papel sobre tablero
64,8 × 98,7 cm
Colecciones permanentes del Des Moines Art Center; comprado con fondos de Rose F. Rosenfield, 1957.13

Artist and Politicians
[Artista y políticos], 1953
Tinta sobre papel
59,7 × 47 cm
Colección del New Jersey State Museum. Donación del Dr. y Mrs. Sidney Merians, FA1982.62.1
p. 208

Discord
[Discordia], 1953
Acuarela
96,5 × 63,5 cm
Columbus Museum of Art. Compra, fondo Derby, de la Philip J. and Suzanne Schiller Collection of American Social Commentary Art, 1930-1970
p. 205

Second Allegory
[Segunda alegoría], 1953
Temple sobre lienzo montado sobre masonita
135,6 × 79,7 cm
Krannert Art Museum, University of Illinois Urbana-Champaign, fondo de compra del Festival of Arts, 1953-7-1
p. 209

Untitled (Portrait of J. Robert Oppenheimer)
[Sin título (Retrato de J. Robert Oppenheimer)], ca. 1954
Lápiz sobre papel
22,9 × 15,2 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 228 abajo

Untitled (Portrait of Roy M. Cohn)
[Sin título (Retrato de Roy M. Cohn)], ca. 1954
Tinta sobre papel
15,9 × 12 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 207 dcha.

Blind Botanist #2
[Botánico ciego nº 2], 1954
Temple sobre lienzo, montado sobre tablero
53,7 × 43,8 cm
Colección Neuberger Museum of Art. Purchase College, State University of New York. Donación de la Dina and Alexander E. Racolin Collection, 1995.12.52
p. 225

Everyman
[Tipo corriente], 1954
Temple y óleo sobre lienzo montado sobre tablero de composición
183,2 × 61 cm
Whitney Museum of American Art, Nueva York. Adquisición, 56.5
p. 212

J. Robert Oppenheimer, 1954
Tinta sobre papel
30,9 × 24,9 cm
National Portrait Gallery, Smithsonian Institution
p. 229

National Pastime
[Pasatiempo nacional], 1955
Tinta sobre papel montado sobre tablero
67,3 × 102,2 cm
Colecciones permanentes del Des Moines Art Center; adquirido con fondos de Rose F. Rosenfield, 1958.23

Today is the Birth[day] of the World
[Hoy es el día de nacimiento del mundo], 1955
Tinta sobre papel
57,2 × 78,7 cm
The Jewish Museum, Nueva York. Donación de Mr. y Mrs. Albert A. List, JM 88-72
p. 253

Louis Armstrong, ca. 1956
Gouache sobre papel
30,9 × 25,3 cm
National Portrait Gallery, Smithsonian Institution
p. 249 abajo izqda.

Goyescas, 1956
Acuarela
64,8 × 76,2 cm
Columbus Museum of Art. Compra, fondo Derby, de la Philip J. and Suzanne Schiller Collection of American Social Commentary Art, 1930-1970
p. 210

Mine Building
[Edificio minero], 1956
Serigrafía y temple sobre papel de fibra sin blanquear
56,8 × 77,8 cm
Colección del New Jersey State Museum. Donación de la Frelinghuysen Foundation y del fondo de adquisición Dorothy y Sydney Spivack, FA1969.294

Alphabet of Creation
[Alfabeto de la creación], 1957
Serigrafía en negro
81,6 × 61,6 cm
Colección de Michael Berg, Fairfax Station, Virginia
p. 256

Existentialists
[Existencialistas], 1957
Acuarela sobre tablero de cartón grueso
117,5 × 84,5 cm
Brooklyn Museum, fondo Dick S. Ramsay, 59.27
p. 214 arr.

Scientist
[Científico], 1957
Serigrafía y acuarela sobre papel
30,2 × 25,4 cm
Colección del New Jersey State Museum. Compra, FA1970.216.3
p. 220

The News
[Las noticias, de la serie *The Saga of the Lucky Dragon* (La saga del Dragón afortunado)], 1957
Lápiz y tinta sobre papel verjurado
17,2 × 15 cm
Madison Art Collection, James Madison University, donación de Michael Berg, 2019
p. 230 abajo

Korea
[Corea], ca. 1958
Temple sobre lienzo montado sobre tablero
33 × 58,4 cm
Colección de Mark L. Brock, Concord, Massachusetts
p. 211

Conversations
[Conversaciones], 1958
Acuarela opaca y pincel y tinta sobre papel montado sobre tablero
98,4 × 64,8 cm
Whitney Museum of American Art, Nueva York. Adquisición, con fondos de los Amigos del Whitney Museum of American Art, 58.21
p. 213

Lute and Molecule #2
[Laúd y molécula nº 2], 1958
Serigrafía en negro coloreada a mano
66 × 101,6 cm
Colección de Michael Berg, Fairfax Station, Virginia
p. 228 arr.

Cat's Cradle in Blue
[Cuna de gato en azul], ca. 1959
Temple al huevo sobre tablero de composición
101 × 65,4 cm
Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Filadelfia. Fondo Joseph E. Temple
p. 215

After Titian
[A partir de Tiziano], 1959
Temple sobre fibropanel
136 × 77,5 cm
Smithsonian American Art Museum, donación de la Sara Roby Foundation
p. 216

We Did Not Know What Happened to Us
[No sabíamos qué nos había sucedido], ca. 1960
Temple sobre madera
121,9 × 183,2 cm
Smithsonian American Art Museum, donación de S.C. Johnson & Son, Inc.
p. 231

Pleiades
[Pléyades], 1960
Serigrafía en negro y gris con coloreado en acuarela a mano y pan de oro
49,5 × 66 cm
Colección de Michael Berg, Fairfax Station, Virginia
p. 258

Stop H Bomb Tests
[No más ensayos con la bomba H], 1960
Serigrafía en rojo, azul y negro
110,1 × 86,5 cm
Madison Art Collection, James Madison University, donación de Michael Berg, 2020
p. 224 arr.

Blind Botanist
[Botánico ciego], 1961
Serigrafía en negro y verde
100,7 × 66 cm
Colección de Michael Berg, Fairfax

Station, Virginia
p. 226

Decalogue
[Decálogo], 1961
Gouache y pan de oro sobre papel
98,4 × 64,1 cm
The Jewish Museum, Nueva York. Donación de la familia de Mr. y Mrs. Albert A. List, JM 136-72
p. 260

It's No Use to Do Any More
[No merece la pena hacer nada más], 1961-1962
Temple sobre tablero
64,8 × 99,7 cm
Colección del Maier Museum of Art, Randolph College, fundado como Randolph-Macon Woman's College, Lynchburg, Virginia
p. 232

Blind Botanist
[Botánico ciego], 1963
Litografía en color
67,6 × 51,8 cm
Columbus Museum of Art. Compra, fondo Derby, de la Philip J. and Suzanne Schiller Collection of American Social Commentary Art, 1930-1970
p. 227

Integration, Supreme Court
[Integración, Corte Suprema], 1963
Temple sobre papel montado sobre masonita
90,2 × 120,7 cm
Colecciones permanentes del Des Moines Art Center; comprado con fondos de la Edmundson Art Foundation, Inc., 1964.6
p. 245

Warsaw, 1943
[Varsovia, 1943], 1963
Serigrafia en negro y marrón sobre papel Japón
91,8 × 69,4 cm
Madison Art Collection, James Madison University, donación de Michael Berg, 2016
p. 250

Untitled (Study for Gandhi)
[Sin título (estudio para Gandhi)], ca. 1964
Lápiz sobre papel
22 × 19 cm
Madison Art Collection, James Madison University, donación del legado de Ben Shahn, 2015
p. 246 abajo izqda.

Untitled (Study for Gandhi's hand)
[Sin título (estudio para la mano de Gandhi)], ca. 1964
Lápiz sobre papel
18,8 × 22,2 cm
Madison Art Collection, James Madison University, donación del legado de Ben Shahn, 2015
p. 246 abajo dcha.

Hans Namuth
Ben Shahn (Roosevelt, New Jersey)
[Ben Shahn (Roosevelt, Nueva Jersey)], 1964
Gelatina de plata
27,9 × 35,4 cm
National Portrait Gallery, Smithsonian Institution. Donación del legado de Hans Namuth
p. 61

Where Wast Thou?
[¿Dónde estabas Tú?], 1964
Acuarela opaca y pan de oro sobre papel montado sobre masonita
131,5 × 106,7 cm
Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas
p. 259

Andrew Goodman, del porfolio *Human Relations*
[Relaciones humanas], 1965
Fotoserigrafía en negro y ocre sobre papel Japón
38,8 × 28,7 cm
Madison Art Collection, James Madison University, donación de Michael Berg, 2014
p. 242 izqda.

James Chaney, del porfolio *Human Relations*
[Relaciones humanas], 1965
Fotoserigrafía en negro y ocre sobre papel Japón
38,8 × 28,7 cm
Madison Art Collection, James Madison University, donación de Michael Berg, 2014
p. 243 izqda.

Michael Schwerner, del porfolio *Human Relations*
[Relaciones humanas], 1965
Fotoserigrafía en negro y ocre sobre papel Japón
38,8 × 28,7 cm
Madison Art Collection, James Madison University, donación de Michael Berg, 2014
p. 242 dcha.

Gandhi, 1965
Serigrafía en negro
101,9 × 66 cm
Madison Art Collection, James Madison University, donación de Michael Berg, 2017
p. 247

Ben Shahn y Stefan Martin
Maimonides with Calligraphy (Ecclesiastes)
[Maimónides con caligrafía (Eclesiastés)], 1965
Xilografía en negro y sepia
36,8 × 26 cm
Madison Art Collection, James Madison University, donación de Michael Berg, 2014
p. 257

Martin Luther King, 1965
Tinta y aguada sobre papel
66,7 × 51,8 cm
Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas
p. 240

Menorah
[Menorá], 1965
Serigrafía con acuarela y pan de oro sobre papel
67 × 52,1 cm
Colección del New Jersey State Museum. Adquisición, FA1965.14.8

We Shall Overcome
[Venceremos, del porfolio *Nine Drawings* (Nueve dibujos)], 1965
Fotolitografía offset en negro y marrón
56,5 × 40,9 cm
Madison Art Collection, James Madison University, donación de Michael Berg, 2018
p. 243 dcha.

Credo (Martin Luther)
[Credo (Martín Lutero)], 1966
Serigrafía en negro y azul
64,8 × 50,9 cm
Madison Art Collection, James Madison University, donación de Michael Berg, 2012
p. 219

Flowering Brushes
[Pinceles que florecen], 1968
Litografía sobre papel
100,3 × 67,6 cm
Colección del New Jersey State Museum. Compra, FA1969,190.1
p. 265

Identity
[Identidad], 1968
Técnica mixta sobre papel
101,6 × 69,8 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
p. 267

Ben Shahn y Stefan Martin
Martin Luther King, 1968
Fotolitografía offset en negro
69,9 × 53,3 cm
Colección de Adam y Erika Berg, Washington, D.C.
p. 241

Du Paty de Clam
[Du Paty de Clam, del porfolio *The Dreyfus Affair* (El caso Dreyfus)], 1984, a partir de acuarela de ca. 1930-1931
Pochoir sobre papel
39,2 × 30,2 cm
Colección de Jean Shahn
p. 69 dcha.

Esterhazy
[Esterhazy, del porfolio *The Dreyfus Affair* (El caso Dreyfus)], 1984, a partir de acuarela de ca. 1930-1931
Pochoir sobre papel
39,3 × 30,2 cm
Colección de Jean Shahn
p. 69 izqda.

Georges Picquart
[Georges Picquart, del porfolio *The Dreyfus Affair* (El caso Dreyfus)], 1984, a partir de acuarela de ca. 1930-1931
Pochoir sobre papel
39 × 30 cm
Colección de Jean Shahn
p. 66 izqda.

Labori et Picquart
[Labori y Picquart, del porfolio *The Dreyfus Affair* (El caso Dreyfus)], 1984, a partir de acuarela de ca. 1930-1931
Pochoir sobre papel
39,1 × 30,4 cm
Colección de Jean Shahn
p. 66 dcha.

Le Capitaine Dreyfus
[El capitán Dreyfus, del porfolio *The Dreyfus Affair* (El caso Dreyfus)], 1984, a partir de acuarela de ca. 1930-1931
Pochoir sobre papel
39,1 × 29,9 cm
Colección de Jean Shahn
p. 65

Les Experts: Couard, Varinard, Belhomme, Teyssonnières
[Los peritos: Couard, Varinard, Belhomme, Teyssonnières, del porfolio *The Dreyfus Affair* (El caso Dreyfus)], 1984, a partir de acuarela de ca. 1930-1931
Pochoir sobre papel
39,3 × 30,5 cm
Colección de Jean Shahn
p. 67 izqda.

Me. Labori
[Sr. Labori, del porfolio *The Dreyfus Affair* (El caso Dreyfus)], 1984, a partir de acuarela de ca. 1930-1931
Pochoir sobre papel
39,2 × 30,5 cm
Colección de Jean Shahn
p. 67 dcha.

Paleologue et Demange
[Paleologue y Demange, del porfolio *The Dreyfus Affair* (El caso Dreyfus)], 1984, a partir de acuarela de ca. 1930-1931
Pochoir sobre papel
39 × 29,9 cm
Colección de Jean Shahn
p. 68 dcha.

Untitled (Bowery, New York City)
[Sin título (Bowery, Nueva York)], 1995, a partir de un negativo de abril de 1936
Gelatina de plata a partir de negativo de 35 mm; con permiso de Bernarda Bryson Shahn
15,9 × 23,5 cm
Colección particular
p. 85

LIBROS

Eugene Lyons
The Life and Death of Sacco and Vanzetti
[Vida y muerte de Sacco y Vanzetti], 1927
Nueva York, lnternational Publishers
19,4 × 13,3 cm
Colección particular, Estados Unidos

Marion D. Frankfurter y Gardner Jackson (eds.)
The Letters of Sacco and Vanzetti. Written During the Seven Years (1920-1927) of Their Imprisonment, 1929
Londres, Constable & Company LTD
18,4 × 12,4 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 70 dcha.

Georges Charensol
L'affaire Dreyfus et la troisième République, 1930
París, Éditions Kra, "Les Documentaires"
18,7 × 12,1 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 68 izqda.

E. E. Cummings, con frontispicio de Ben Shahn
Tom, 1935
Nueva York, Arrow Editions
22,2 × 20,9 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 78 arr.

Archibald MacLeish
Land of the Free, 1938
Nueva York, Harcourt, Brace and Company
23,8 × 18,4 cm
Colección particular, Estados Unidos / The Stephen Lee Taller Ben Shahn Archive, Fine Arts Library, Harvard University
p. 98 abajo

Sherwood Anderson
Hometown, 1940
Nueva York, Alliance Book Corporation
26 × 18,1 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 237

Richard Wright y Edwin Rosskam
Twelve Million Black Voices: A Folk History of the Negro in the United States, 1941
Nueva York, Viking Press
26 × 18,4 cm
Colección particular, Estados Unidos / The Stephen Lee Taller Ben Shahn Archive, Fine Arts Library, Harvard University
p. 106 abajo

Henry A. Wallace, con diseño de cubierta de Ben Shahn
Después de la guerra debe comenzar el siglo del hombre del pueblo, 1942
Ciudad de México, Publicaciones de la Universidad Obrera
18,5 × 13,4 cm
Colección particular, Madrid
p. 22 izqda.

Cecil Beaton
Portrait of New York, 1948
Londres, B.T. Batsford Ltd.
22,9 × 15,2 cm
Colección particular, Estados Unidos

Ilustraciones de Ben Shahn
The Alphabet of Creation: An Ancient Legend from the Zohar, 1954
Nueva York, Pantheon
27,6 × 16,5 cm
Colección de Michael Berg, Fairfax Station, Virginia
p. 262 abajo

Edward Steichen
The Family of Man. The Greatest Photographic Exhibition of All Time—503 Pictures from 68 Countries—Created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art, 1955
Catálogo de exposición. Nueva York, Maco Magazine Corporation
28,4 × 21,6 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 102 abajo

Ben Shahn
The Shape of Content, 1957
Cambridge, Harvard University Press
23,5 × 16,2 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 218 izqda.

Ben Shahn
Love and Joy about Letters, 1963
Nueva York, Grossman Publishers
26 × 34,9 cm
Colección de Michael Berg, Fairfax Station, Virginia

Mulford Q. Sibley, con diseño de cubierta e ilustraciones de Ben Shahn
The Quiet Battle. Writings on the Theory and Practice of Non-Violent Resistance, 1963
Nueva York, Anchor Books, Doubleday & Company, Inc.
17,9 × 10,5 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 218 dcha.

Wendell Berry, con diseño de cubierta e ilustraciones de Ben Shahn
November Twenty Six Nineteen Hundred Sixty Three, 1964
Nueva York, George Braziller
18,1 × 22,2 cm
Colección particular, Estados Unidos / Colección de Michael Berg, Fairfax Station, Virginia

Ralph Ellison, con ilustración de cubierta Ben Shahn
Invisible Man, 1965
Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd.
18,1 × 10,8 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 249 abajo dcha.

Richard Hudson, con diseño de portada e ilustraciones de Ben Shahn
Kuboyama and the Saga of the Lucky Dragon, 1965
Nueva York, Thomas Yoseloff
28,3 × 21,9 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 233

Copiado e ilustrado por Ben Shahn
Haggadah, 1966
París y Londres, The Trianon Press
Caja: 42,5 × 33 cm, libro: 40 × 30,5 cm
Colección de Michael Berg, Fairfax Station, Virginia
p. 262 arr.

Ben Shahn
The Biography of a Painting, 1966
Nueva York, Paragraphic Books
21,3 × 27,9 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 264

Alan W. Miller, con diseño de cubierta de Ben Shahn
God of Daniel S. In Search of the American Jew, 1969
Londres, Collier-Macmillan Ltd.
21,9 × 14,6 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 266

Litografías de Ben Shahn
Hallelujah Suite (Psalm 150), 1970
Nueva York, Kennedy Graphics, Inc.
Caja: 45,3 × 47,6 cm, libro: 42 × 45,5 cm
Madison Art Collection, James Madison University, donación de Michael Berg y Dr. Laura Katzman, 2023
p. 263

Copiado e ilustrado por Ben Shahn
Ecclesiastes, or The Preacher, 1971
Nueva York, Grossman Publishers / The Trianon Press
31,1 × 23,5 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 261

EPHEMERA

Paul Thompson
"The Soap-Box Orator and His Auditors"
[El charlatán y su público], en *National Geographic Magazine*, julio de 1918, vol. 34, nº 1
Revista
25,4 × 17,8 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 79 izqda.

Fotógrafo desconocido
"Two Blood-Hunting Vultures. Mellie Edeau and Sadie Edeau, Self-confessed Perjurers"
[Dos buitres ávidas de sangre. Millie Edeau y Sadie Edeau, perjuras confesas], *Justice and Labor in the Mooney Case*, 1 de enero de 1919
San Francisco, International Workers' Defense League
Folleto
30 × 24 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 75 abajo

George Maurer
"Amnesty! On Sacco-Vanzetti Day!"
[¡Amnistía! Sobre el día de Sacco y Vanzetti], *Labor Defender*, agosto de 1931, vol. 6, nº 8, p. 149
Revista
31,1 × 23,5 cm
The Stephen Lee Taller Ben Shahn Archive, Fine Arts Library, Harvard University

Fotógrafo desconocido, International News Photograph Service
"Mother' Mooney, 84, as She Waited with Miss Anna Mooney, Daughter, in the Corridors of the California Capitol at Sacramento for Governor James Rolph, Jr.'s Decision in the Motion Plea of her Son, Thomas J. Mooney...,"
["Madre Mooney", de 84 años, mientras esperaba con la Srta. Anna Mooney, hija, en los pasillos del Capitolio de California en Sacramento la decisión del Gobernador James Rolph, Jr. en la petición de su hijo, Thomas J. Mooney...], ca. 1931-1932
Recorte de prensa
Copia de exposición
14 × 15,5 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

The Passion of Sacco-Vanzetti, Ben Shahn
[La pasión de Sacco y Vanzetti, Ben Shahn], 1932
Folleto de exposición, Downtown Gallery, Nueva York
21,6 × 14 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

The Mooney Case, Ben Shahn
[El caso Mooney, Ben Shahn], 1933
Folleto de exposición, Downtown Gallery, Nueva York
21,8 × 13,8 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Fotógrafo desconocido
"Children Sleepin"
[Niños dormidos], ca. 1934-1944
Recorte de periódico
9,5 × 15 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 155 medio dcha.

Art Front, noviembre de 1934, vol. 1, nº 1
Revista de la Artists' Union
31 × 23,3 cm
Hugo Gellert papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 92 dcha.

Fotografías de Lou Block, Lucienne Bloch y Ben Shahn
Art Front, enero de 1935, vol. 1, nº 2, pp. 6-7
Revista de la Artists' Union
41,4 × 27,8 cm
Art Front collection, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Ilustración de Ben Shahn
"The Comittee of 100. Count 'Em"
[El comité de los 100. Cuéntalos], en *Art Front*, febrero de 1935, vol. 1, nº 3, pp. 4-5
Revista de la Artists' Union
41 × 27,7 cm
Art Front collection, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 93 arr.

Ilustración de Ben Shahn
"Jonas ‚Patrick Henry' Lie", en *Art Front*, abril de 1935, vol. 1, nº 4, p. 2
Revista de la Artists' Union
41 × 27,7 cm
Art Front collection, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 92 izqda.

Stuart Davis con ilustraciones de Ben Shahn
"We Reject-The Art Commission", en *Art Front*, julio de 1935, vol. 1, nº 6, pp. 4-5
Revista de la Artists' Union
41 x 28 cm
Art Front collection, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 93 abajo

Fotógrafo desconocido
"Spanish Refugees on Their Way to Madrid"
[Refugiados españoles de camino a Madrid], en *New York Times*, 3 de noviembre de 1936
Recorte de periódico
17,8 × 20,5 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 154 arr.

Documentary Photographs from the Files of the Resettlement Administration: A College Art Association Exhibition, diciembre de 1936
Folleto de exposición, WPA Federal Art Project Gallery, Nueva York
22,2 × 14,7 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 113 abajo

Fotógrafo desconocido
"His Victory, Her Loss"
[La victoria de él, la pérdida de ella], ca. 1936-1937
Recorte de periódico
29,7 × 17 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 154 abajo dcha.

Fotógrafo desconocido, Times Wide World Photos, Paris Bureau
"Where the Horrors of War Go On..."
[Donde los horrores de la guerra continúan...], ca. 1936-1937
Recorte de periódico
21,5 × 14 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 154 abajo izqda.

Fotógrafo desconocido
"Having Fun?"
[¿Divirtiéndose?], ca. 1937
Recorte de periódico
14,2 × 10,2 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 155 izqda.

Fotógrafo desconocido, Wired Photo—Times Wide World
"Ford Employees Attacking C.I.O. Leader Yesterday"
[Empleados de Ford atacando a un dirigente del CIO. Ayer], en *New York Times*, 27 de mayo de 1937
Recorte de periódico
15 × 15,2 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 197 abajo

Alfred T. Palmer
Their Helmets Hoisted Back on Their Heads, These Two Welders Take Time Out for a Smoke and Breath of Fresh Air. Hundreds of Welders Are Employed in the Building of Uncle Sam's New Navy Craft. Newport News, Va.
[Con los cascos levantados sobre sus cabezas, estos dos soldadores se toman un descanso para fumar y respirar aire fresco. Cientos de soldadores trabajan en la construcción del nuevo buque del Tío Sam. Newport News, Virginia], octubre de 1941
Fotografía en blanco y negro
20,6 × 26 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 186

Gobierno de Grecia (ed.)
Conditions in Greece: Confidential Photographic Record
[Situación en Grecia. Reportaje fotográfico confidencial], 1942, pp. 26-27
Folleto
12 × 16,5 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 155 abajo dcha.

Fotógrafo desconocido
"Victims of India's Worst Famine in Decades. In Calcutta, a Family, Ravaged by Starvation, Lies Helpless in the Streets"
[Víctimas de la peor hambruna en décadas en la India. En Calcuta, una familia asolada por la inanición yace indefensa en la calle], en *New York Times*, 20 de octubre de 1943
Recorte de periódico
16 × 20,3 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 29 abajo

Fotógrafo desconocido
Untitled (Ben Shahn's CIO Poster in Pool Hall Window, East Harlem, New York City)
[Sin título (Póster de Ben Shahn para el CIO en escaparate de sala de billar, East Harlem, Nueva York], ca. 1944
Fotografía en blanco y negro
26 × 27,5 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Fotógrafo desconocido
Untitled (Ben Shahn's CIO Poster on Wall, East Harlem, New York City)
[Sin título (Póster de Ben Shahn para el CIO en un muro, East Harlem, Nueva York], ca. 1944
Fotografía en blanco y negro
26 × 20,8 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 184 abajo

Fotógrafo desconocido
Untitled (Workers in CIO-PAC Office, New York City)
[Sin título (Trabajadores en la oficina del CIO-PAC, Nueva York)], ca. 1944
Fotografía en blanco y negro
26 × 20,8 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 184 arr.

Ilustración de Ben Shahn
"Gasoline Travels in Paper Packages (North Africa)"
[La gasolina viaja en paquetes de papel (norte de África)], *Fortune*, abril de 1944, vol. 29, nº 4
Anuncio para la Container Corporation of America, serie Naciones Unidas
33 × 26,5 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 149

Fotógrafo desconocido, ACME
Parade of Jeeps Through Cisterna Castle, Italy
[Desfile de jeeps por el castillo de Cisterna, Italia], 9 de junio de 1944
Fotografía en blanco y negro, con etiqueta de papel
Fotografía: 18 × 23 cm, con etiqueta: 25,5 × 23 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 155 arr. dcha.

Autor desconocido
"Aftermath of War: A Porfolio of Paintings by Ben Shahn"
[Secuelas de la guerra. Un dosier de pinturas de Ben Shahn], *Fortune*, diciembre de 1945, vol. 32, n.º 6
Revista
33 × 26,7 cm
Colección particular, Estados Unidos

Autor desconocido
"Photos for Art"
[Fotografías para el arte], *U.S. Camera*, mayo de 1946, vol. 9
Revista
34,3 × 26,7 cm
The Stephen Lee Taller Ben Shahn Archive, Fine Arts Library, Harvard University

Walter Abell, con imagen de cubierta de Ben Shahn
"Art and Labor", *Magazine of Art*, octubre de 1946, vol. 39, n.º 6
Revista
30,4 × 22,8 cm
Colección particular, Estados Unidos

Autor desconocido
"Labor Drives South"
[El trabajo migra al sur], *Fortune*, noviembre de 1946, vol. 34, nº 5
Revista
33 × 26,6 cm
Colección particular, Estados Unidos
pp. 198-199

Imagen de cubierta de Ben Shahn
Fortune, agosto de 1947, vol. 36, nº 2
Revista
33 × 26,7 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 200

John Bartlow Martin, con ilustraciones de Ben Shahn
"The Blast in Centralia No. 5: A Mine Disaster No One Stopped"
[La explosión en Centralia 5: un desastre minero que nadie evitó], *Harper's Magazine*, marzo de 1948, vol. 196, n.º 1174
Revista
Copia de exposición
26 x 18,4 cm
The Stephen Lee Taller Ben Shahn Archive, Fine Arts Library, Harvard University
p. 181 abajo

Imagen de cubierta de Ben Shahn
Fortune, enero de 1951, vol. 43, nº 1
Revista
33 × 25,7 cm
Colección particular
p. 201

Ilustración de Ben Shahn
Watch Out for the Man on a White Horse!
[¡Cuidado con el hombre a caballo blanco!], 1952
Fotolitografía offset sobre papel de periódico, prueba de impresión para anuncio
45,7 × 35,6 cm
The Stephen Lee Taller Ben Shahn Archive, Fine Arts Library, Harvard University
p. 206 dcha.

Ilustración de cubierta de Ben Shahn
The Nation, 23 de agosto de 1952, vol. 175, nº 8
Revista
30,5 × 22,2 cm
The Stephen Lee Taller Ben Shahn Archive, Fine Arts Library, Harvard University
p. 206 izqda.

Ben Shahn
"The Artist and the Politicians"
[El artista y los políticos], *Art News*, septiembre de 1953, vol. 52. nº 5, pp. 34-35
Revista
31,1 × 23,5 cm
The Stephen Lee Taller Ben Shahn Archive, Fine Arts Library, Harvard University

Edgar Kemler, con ilustraciones de Ben Shahn
"Will Joe Bolt the G.O.P.? Ike Would be Delighted"
[¿Saldrá Joe huyendo del Partido Republicano? Ike estaría encantado], *The Nation*, 15 de mayo de 1954, vol. 178, nº 20, pp. 420-421
Revista
23,5 × 16,2 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 207 izqda.

Autor desconocido
"Ben Shahn: Painter of Protest Turns to Reflection"
[Ben Shahn: pintor protesta que vira hacia lo reflexivo], *Life*, 4 de octubre de 1954, vol. 37, n.º 14
Revista
35,2 × 26,7 cm
Colección particular, Estados Unidos

Ilustración de Ben Shahn
Report on South Africa
[Informe de Sudáfrica], diciembre de 1954
Litografía offset sobre papel de periódico, prueba de impresión para anuncio
39,7 × 34,9 cm
The Stephen Lee Taller Ben Shahn Archive, Fine Arts Library, Harvard University
p. 249 arr.

Ilustración de Ben Shahn
Report from Africa
[Informe desde África], abril de 1956
Litografía offset sobre papel de periódico, prueba de impresión para anuncio
30,8 × 19,7 cm
The Stephen Lee Taller Ben Shahn Archive, Fine Arts Library, Harvard University
p. 248 abajo

Ilustración de Ben Shahn
Report from Africa
[Informe desde África], abril y mayo de 1956
Litografía offset sobre papel, prueba de impresión para anuncio
22,8 × 29,8 cm
The Stephen Lee Taller Ben Shahn Archive, Fine Arts Library, Harvard University
p. 248 arr.

Ben Shahn
"Nonconformity"
[No conformidad], *The Atlantic Monthly*, septiembre de 1957, vol. 200, nº 3
Revista
27,8 × 20,6 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 214 abajo

Ralph E. Lapp, con diseño de portada e ilustraciones de Ben Shahn
"The Voyage of the Lucky Dragon"
[La singladura del Dragón afortunado], *Harper's Magazine*, diciembre de 1957, vol. 215, nº 1.291
Revista
27,8 × 21 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 230 arr.

Ben Shahn
Fallout, part 2 of the two-part series Atomic Timetable
[Lluvia radiactiva, parte 2 de la serie Agenda atómica], 1958
Litografía sobre papel
28,6 × 28,8 cm
The Jewish Museum, Nueva York. Donación de Dolores S. Taller en memoria de Stephen Lee Taller, 2001-1
p. 223

Ilustración de Ben Shahn
"You Have Not Converted a Man Because You Have Silenced Him"
[No habéis convencido a un hombre porque lo hayáis silenciado], *Time*, 11 de abril de 1960, vol. 75, nº 15
Anuncio para la Container Corporation of America, serie Grandes ideas del hombre occidental
28,3 × 21 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 217

Stewart Meacham, con ilustración Ben Shahn
The Social Aspects of Nuclear Anxiety
[Aspectos sociales de la ansiedad nuclear], 1964
Folleto
23 × 13 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 224 abajo

Leo Rosten, con ilustración de Ben Shahn
"They Made Our World… Gandhi"
[Ellos construyeron nuestro mundo… Gandhi], en *Look*, 25 de agosto de 1964, vol. 28, nº 17, pp. 60-61
Revista
33,6 × 26,7 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 246 arr.

Ilustración de cubierta de Ben Shahn
Time, 19 de marzo de 1965, vol. 85, n.º 12
Revista
28 × 21 cm
Colección particular, Estados Unidos

OTRAS OBRAS REPRODUCIDAS EN EL CATÁLOGO

John Heartfield
Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech
[Adolfo, el superhombre: traga oro y vomita basura], en *Arbeiter - Illustrierte - Zeitung (AIZ)*, vol. 11, nº 29, julio de 1932, p. 675
Fotocomposición
p. 45 izqda.

Sin título, estudio para el mural de la Prohibición de Central Park Casino, no realizado, c. 1934
Acuarela y tinta sobre papel
19,1 × 12,7 cm
Colección de Michael Berg, Fairfax, Virginia
p. 129

Untitled (Greenwich Village, New York City)
[Sin título (Greenwich Village, Nueva York)], 1935
Gelatina de plata
Copia de exposición
15,3 × 23,1 cm
Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Bernarda Bryson Shahn, P1970.2934
p. 174

Unemployment
[Desempleo, del mural *The Meaning of Social Security* (El significado de la Seguridad Social), muro este], 1940-1942
Fresco secco
Copia de exposición
266,7 × 718,8 cm
Wilbur J. Cohen Federal Building, Washington, D.C.
Fotografía en los Carol M. Highsmith Archives, Library of Congress, Prints & Photographs Division. Cortesía de la U.S. General Services Administration
pp. 140-141

Henry Koerner
Someone Talked!
[¡Alguien ha hablado!], 1942
Litografía
Grinnell Lithographic Co., Nueva York
83,2 × 59,7 cm
The Museum of Modern Art, New York. Given anonymously. Acc. no.: 878.1979.
p. 45 dcha.

Charles Olson y Ben Shahn
Spanish Speaking Americans in the War: The Southwest, 1943
28 cm
Washington, D. C., Office of the Coordinator of Inter-American Affairs
The Morgan Library & Museum, Nueva York
p. 22 dcha.

Fotógrafo desconocido
Ben Shahn, James Thrall Soby y Amédée Ozenfant (inauguración de la exposición de Ben Shahn en The Museum of Modern Art, Nueva York, 1947
Gelatina de plata
20,3 × 25,4 cm
Ben Shahn papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution
p. 54 abajo

Miners' Wives
[Las esposas de los mineros], ca. 1948
Temple sobre panel
121,9 × 91,4 cm
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania. Donación de Wright S. Ludington, 1951
p. 40 abajo dcha.

Robert Motherwell
The Voyage
[El viaje], 1949
Óleo, temple y carboncillo sobre papel
122 × 238,8 cm
The Museum of Modern Art, New York. Donación de Blanchette Hooker Rockefeller.
Acc. n.: 339.1955
p. 54 arr.

Fotógrafo desconocido
Untitled (Ben Shahn in Roosevelt, New Jersey)
[Sin título (Ben Shahn en Roosevelt, Nueva Jersey)], década de 1950
Gelatina de plata
27,9 × 35,2 cm
Colección particular, Estados Unidos
p. 13

Defaced Portrait
[Retrato pintarrajeado], 1955
Temple
101,6 × 68,5 cm
Colección particular
p. 25 izqda.

Dag Hammarskjöld, Doctor of Philosophy, Public Government official, United Nations Secretary-General
[Dag Hammarskjöld, doctor en Filosofía, funcionario público, secretario general de Naciones Unidas], 1962
Tempera on wood
152 × 122 cm
Nationalmuseum, Stockholm, Sweden
p. 30

Casals with Cello
[Casals con chelo], 1969
Tinta sobre papel
18 × 13,9 cm
Localización desconocida
p. 25 dcha.

PRESIDENTE DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Ministro de Cultura y Deporte
Miquel Iceta i Llorens

DIRECTOR DEL MUSEO

Manuel Segade

REAL PATRONATO

Presidencia de Honor

SS. MM. los Reyes de España

Presidenta

Ángeles González-Sinde Reig

Vicepresidenta

Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos

Isaac Sastre de Diego
(Secretario General de Cultura,
en funciones)

María Pérez Sánchez-Laulhé
(Subsecretaria de Cultura y Deporte)

María José Gualda Romero
(Secretaria de Estado de Presupuestos
y Gastos)

Isaac Sastre de Diego
(Director General de Bellas Artes)

Manuel Segade
(Director del Museo)

Julián González Cid
(Subdirector Gerente del Museo)

Tomasa Hernández Martín
(Consejera de Educación, Cultura
y Deporte del Gobierno de Aragón)

Ana Vanesa Muñoz Muñoz
(Viceconsejera de Cultura y Deportes
del Gobierno de Castilla-La Mancha)

Horacio Umpierrez Sánchez
(Viceconsejero de Cultura y Patrimonio
Cultural del Gobierno de Canarias)

Pilar Lladó Arburúa
(Presidenta de la Fundación Amigos del
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

Vocales Designados

Pedro Argüelles Salaverría

Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea
(Banco Santander)

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
(Fundación Mutua Madrileña)

Juan-Miguel Hernández León

Antonio Huertas Mejías (FUNDACIÓN MAPFRE)

Carlos Lamela de Vargas

Isabelle Le Galo Flores

Rafael Mateu de Ros

Ute Meta Bauer

Marta Ortega Pérez (Inditex)

María Eugenia Rodríguez Palop

Ana María Pilar Vallés Blasco

Patronos de Honor

Pilar Citoler Carilla

Guillermo de la Dehesa

Óscar Fanjul Martín

Ricardo Martí Fluxá

Claude Ruiz Picasso †

Carlos Solchaga Catalán

Secretaria

Guadalupe Herranz Escudero

COMITÉ ASESOR

María de Corral

João Fernandes

Amanda de la Garza

Inés Katzenstein

Chus Martínez

Gloria Moure

Vicente Todolí

COMITÉ ASESOR DE ARQUITECTURA

Juan Herreros

Andrés Jaque

Marina Otero Verzier

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director
Manuel Segade

Subdirector Gerente
Julián González Cid

GABINETE DE DIRECCIÓN

Jefe de Protocolo
Diego Escámez

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Beatriz Velázquez

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Jefa de Registro de Obras
Maria Aranzazu Borraz de Pedro

RESTAURACIÓN

Jefe de Restauración
Jorge García

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales y Proyectos Digitales
Alicia Pinteño Granado

Responsable de Proyectos Digitales
Olga Sevillano Pintado

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales
Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación
Isabel Bordes

Jefa del Área de Educación
María Acaso

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Sara Horganero

Consejero Técnico
Ángel J. Moreno Prieto

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia
Guadalupe Herranz Escudero

Jefa del Área Económica
Beatriz Guijarro

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico, Comercial y Públicos
Paloma Flórez Plaza

Jefe del Área de Arquitectura, Desarrollo Sostenible y Servicios Generales
Francisco Holguín Aguilera

Jefe del Área de Seguridad
Juan Manuel Mouriz Llanes

Jefa del Área de Informática
Mónica Asunción Rodríguez

Este catálogo se edita con motivo de la exposición *Ben Shahn. De la no conformidad*, organizada por el Museo Reina Sofía desde el 4 de octubre de 2023 al 26 de febrero de 2024

EXPOSICIÓN

Comisariado
Laura Katzman

Dirección de proyecto
Teresa Velázquez

Coordinación
Beatriz Velázquez
Ana Uruñuela

Apoyo a la coordinación
Ana Lázaro

Gestión
Natalia Guaza

Apoyo a la gestión
Nieves Fernández

Diseño
Ignacio de Antonio

Registro
Iliana Naranjo
Camino Prieto

Restauración

Responsable:
Juan Antonio Sáez Dégano

Equipo:
Paula Ercilla
Alicia García
Eugenia Gimeno
Rosa Rubio
Virginia Uriarte

Coordinación de mobiliario
Nieves Sánchez

Transporte
Técnica de Transportes Internacionales TTI, s.a.u.

Montaje
Rehabilitaciones Rees S.L.

Seguro
Liberty Specialty Markets

CATÁLOGO

Catálogo editado por el Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía

Dirección editorial
Alicia Pinteño

Coordinación editorial
Mercedes Pineda

Traducciones
Del inglés al español: Jaime Blasco

Edición, corrección de textos y pruebas
Mercedes Pineda
Enrique Fuenteblanca

Diseño
gráfica futura

Gestión de la producción
Julio López

Gestión administrativa
Victoria Wizner

Fotomecánica
Museoteca

Impresión y encuadernación
Impresos Izquierdo

© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2023
© de los textos de Laura Katzman, su autora
Los textos de Christof Decker, Beatriz Cordero y John Fagg, BY-NC-ND 4.0 International
© De las imágenes, sus autores
© Ben Shahn / VEGAP, Madrid, 2023
© The Estate of Ronny Jaques
© Hans Namuth Estate, Courtesy of the Center for Creative Photography
© President and Fellows of Harvard College
© Dedalus Foundation, Inc./ VAGA, NY / VEGAP
© The Heartfield Community of Heirs, VEGAP, 2023

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificada por escrito al editor, será corregida en ediciones posteriores.

ISBN: 978-84-8026-649-9
NIPO: 828-23-009-0
D.L.: M-30585-2023

Catálogo de publicaciones oficiales
https://cpage.mpr.gob.es

Este libro se ha impreso en:
Arena white smooth 120 gr (interior)
Woodstock Grigio 260 gr (cubierta)

205 × 260 mm
pp. 288

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

©2023 courtesy of The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago, pp. 238-239
Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas, pp. 175, 240, 259
Archives of American Art, Smithsonian Institution, pp. 29 (abajo), 40 (izqda.), 54 (abajo), 75 (abajo), 83, 84, 86, 87, 89 (arr.), 90, 91, 92, 93, 97, 98 (arr.), 113 (abajo), 154, 155, 172 (arr.), 184, 186, 197 (abajo), 224 (abajo)
Benton Museum of Art, Pomona College, pp. 248 (arr.), 249 (arr.)
Adam and Erika Berg, p. 241
Michael Berg, p. 181 (arr. izqda.), 262 (abajo)
Bernard Goldberg Fine Arts, LLC, Nueva York, p. 189
Mark L. Brock, p. 211
Brooklyn Museum, p. 214 (arr.)
Cantor Arts Center at Stanford University; Gift of James D. and Pat Warren, p. 265
Cathy Carver. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, pp. 72, 160
Colby College Museum of Art, pp. 79 (dcha.), 147
Colección particular, Estados Unidos, pp. 13, 22 (dcha.), 25 (dcha.), 68 (izqda.), 70 (abajo), 78 (arr.), 79 (izqda.), 98 (abajo), 102 (abajo), 106 (abajo), 149, 181 (abajo), 198, 199, 200, 201, 207, 214 (abajo), 217, 218, 228 (abajo), 230 (arr.), 233, 237, 246 (arr.), 249 (abajo dcha.), 261, 264, 266
Colección particular, p. 25 (izqda.)
Colección particular, Madrid, p. 22 (izqda.)
Collection of the Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, pp. 169, 181 (arr. dcha.)
Collection of the Maier Museum of Art at Randolph College, pp. 115, 116, 193, 194, 195, 232, 247
Collection Walker Art Center, Minneapolis, p. 156
Columbus Museum of Art, pp. 78 (abajo), 119, 142 (izqda.), 205, 210, 227
Courtesy of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, p. 215
Anna Danielsson / Nationalmuseum, Stockholm, Sweden, p. 30
Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence, pp. 21 (arr.), 45 (dcha.), 54 (arr.), 71, 75 (arr.), 127, 161, 192
Digital image, Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala, pp. 70 (izqda.), 123, 159, 212, 213
Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, NY / Art Resource, NY, pp. 40 (arr. dcha.), 125
Georgia Museum of Art, University of Georgia, pp. 120, 183
Harvard Fine Arts Library, pp. 206, 248 (abajo)
High Museum of Art, Atlanta, p. 234
Carol M. Highsmith Archives, Library of Congress, Prints & Photographs Division. Courtesy of the U.S. General Services Administration, pp. 140-141, 143
Hood Museum of Art, Dartmouth College, p. 220
Howard Greenberg Gallery, p. 172 (abajo)
Joseph Hu, pp. 2, 74
Nathan Keay, © MCA Chicago, pp. 124, 128
Kennedy Museum of Art, Ohio University, p. 121
Krannert Art Museum at the University of Illinois Urbana-Champaign, p. 209
Madison Art Collection, James Madison University, pp. 144, 230 (abajo), 242, 243 (izqda.), 246 (abajo), 250, 257, 263
Michael Rosenfeld Gallery LLC, Nueva York, NY, pp. 138-139, 152
Montgomery Museum of Fine Arts, Montgomery, Alabama, The Blount Collection, p. 157
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés/ Román Lores, p. 148 (abajo)
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, pp. 148 (arr.), 165, 167, 267
Museum of Fine Arts, Boston. All rights reserved/Scala, Florence, p. 158
Museum of the City of New York, pp. 80, 130-131, 132-133, 134, 135, 136-137
National Gallery of Art, Washington, D. C., pp. 226, 228 (arr.), 256, 258
National Portrait Gallery, Smithsonian Institute, pp. 61, 185, 202, 229, 249 (abajo izqda.)
Neuberger Museum of Art. Purchase College, State University of New York, © Jim Frank, pp. 29 (arr.), 225
New Jersey State Museum, pp. 73, 118 (arr.), 176, 208
Philadelphia Museum of Art, pp. 40 (abajo dcha.), 164
Photo Scala, Florence/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin, p. 45 (izqda.)
President and Fellows of Harvard College, pp. 21 (abajo), 85, 88, 89 (abajo), 94, 95, 114, 117, 122 (abajo), 126, 174, 187 (arr.), 188, 190 (izqda.), 197 (arr.), 219, 224 (arr.), 243 (dcha.)
Rich Sanders, Des Moines, p. 245
Smithsonian American Art Museum, pp. 196, 216, 231
Gregory R. Staley, pp. 118 (abajo), 129, 142 (dcha.), 262 (arr.)
Syracuse University Art Museum, p. 151
The Jewish Museum, pp. 62, 173, 223, 253, 254-255, 260
The Jule Collins Smith Museum of Fine Art at Auburn University, Auburn, Alabama, pp. 190 (dcha.), 191
The Library of Congress, Prints & Photographs Division, pp. 65-67, 68 (dcha.), 69, 99, 100, 101, 102 (arr.), 103, 104, 105, 106 (arr.), 107, 108, 110, 111, 112, 113 (arr.), 122 (arr.), 150, 162, 163, 166, 168, 179, 180
The Modern Art Museum of Fort Worth, p. 171
The Montclair Art Museum, p. 71 (abajo)
The New York Public Library, pp. 87 (abajo), 187 (abajo)
The Phillips Collection, Washington, D.C., p. 153
Bruce and Robbi Toll, pp. 76, 77

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea expresar su profundo agradecimiento a Laura Katzman, comisaria de la exposición, por su entusiasmo e implicación en el proyecto, a los prestadores institucionales y a sus equipos, y a todos los coleccionistas que han aceptado confiarnos sus obras para la exposición.

Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas
Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.
Adam y Erika Berg, Washington, D. C.
Michael Berg, Fairfax Station, Virginia
Bernard Goldberg Fine Arts, LLC, Nueva York
Mark L. Brock, Concord, Massachusetts
Brooklyn Museum, Brooklyn, Nueva York
Colby College Museum of Art, Waterville, Maine
Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio
Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa
Fine Arts Library, Harvard University, Cambridge, Massachusetts
The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, Nueva York
Georgia Museum of Art, University of Georgia, Athens, Georgia
Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts
Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nueva York
High Museum of Art, Atlanta, Georgia
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D. C.
The Jewish Museum, Nueva York
Jule Collins Smith Museum of Fine Art, Auburn University, Auburn, Alabama
Sally Kay y Scott Hochhauser, Nueva York
Kennedy Museum of Art, Ohio University, Athens, Ohio
Krannert Art Museum, University of Illinois Urbana-Champaign, Illinois
Madison Art Collection, James Madison University, Harrisonburg, Virginia
Maier Museum of Art, Randolph College, founded as Randolph-Macon Woman's College, Lynchburg, Virginia
Michael Rosenfeld Gallery, LLC, Nueva York
Modern Art Museum of Fort Worth, Texas
Montclair Art Museum, Montclair, Nueva Jersey
Montgomery Museum of Fine Arts, Montgomery, Alabama
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
Museum of Contemporary Art Chicago, Illinois
Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts
The Museum of Modern Art, Nueva York
Museum of the City of New York, Nueva York
National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D. C.
Neuberger Museum of Art, Purchase College, State University of New York, Purchase, Nueva York
New Jersey State Museum, Trenton, Nueva Jersey
Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, Pennsylvania
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania
The Phillips Collection, Washington, D. C.
Colección particular, Estados Unidos
Colección particular, Estados Unidos
The Schoen Collection
Jean Shahn, Roosevelt, Nueva Jersey
Debra y Michael Skolnick, Elkins Park, Pennsylvania
Smithsonian American Art Museum, Washington, D. C.
Syracuse University Art Museum, Syracuse, Nueva York
Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota
Whitney Museum of American Art, Nueva York
Willard Straight Hall Collection, Cornell University, Ithaca, Nueva York

Igualmente queremos expresar nuestra gratitud a todas las personas que de diversas formas han colaborado en la materialización del proyecto

Nicholas Acker
Jonathan R. Alger
Mary Jane Appel
Robyn Asleson
Erin Beasley
Benton Museum of Art, Pomona College, Claremont, California
Makeda Best
Jenny Bird
Manuel Borja-Villel
Elizabeth Botten
Marisa Bourgoin
Sarah Brooks
Taína Caragol
Susan Cary
Heather Coltman
Steve Comba
Beatriz Cordero Martín
Emily Cushman
The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago, Illinois
Lydia Davis
Christof Decker
Emily Dittman
Jessica Evans Brady
John Fagg
Kathleen Foster
Catherine Futter
Karen Gerard
Amelia Goerlitz
Rubén Graciani
Wendy Grossman
Evelyn Hankins
Lindsay R. Harris
Maria Harvey
Michelle Harvey
Barbara Haskell
Jodi Hauptman
James Heffernan
Anne L. Helmreich
Beth Hinderliter
Karen Hines
Jonathan Horowitz
Howard Greenberg Gallery, Nueva York
Peter Huestis
Jesús Jiménez
Martha Johnson
Connie Kay and Jules Kay (1934-2023)
Liza Kirwin
Katie L. Kujala
Germán Labrador Méndez
Shelley Langdale
MiKyoung Lee
Cynthia Levinson
Dominique Lopes DelGiudice
Dalya Luttwak
Kate Markoski
Fabiola Martínez Rodríguez
Sheryl McMahan
Virginia Mecklenburg
Jordana Mendelson
Laura Neufeld
The New York Public Library, Nueva York
Cindy Ott
Frances K. Pohl
Prints & Photographs Division, The Library of Congress, Washington, D. C.
Shirley Reece-Hughes
Tomás Regalado-Lopez
Kelly Reynolds
Edward Saywell
Kathy Schwartz
Abigail Shahn
Jasper Shahn
Jean Shahn
Zachary Shahn
Virginia Soenksen
Richard Sorensen
Deborah Spanich
Wren Stevens
Sarah Vogelman
Felix Wang
JY Zhou

En relación con las fotografías del llamado *medicine show* que realizó Ben Shahn en 1935 (pp. 97, 112 y 113), somos conscientes de que la exposición y la reproducción de estas controvertidas imágenes pueden resultar ofensivas en el contexto contemporáneo. Pero también reconocemos que poseen un valor innegable en cuanto documento histórico y que el artista estaba profundamente concienciado con el problema de la discriminación racial, como se aprecia enseguida cuando se analiza esta serie fotográfica que refleja un fenómeno de la cultura estadounidense que hoy nos parece desconcertante.

En el otoño de 1935 Ben Shahn viajó hasta el sur de las leyes Jim Crow para fotografiar en nombre de la Resettlement Administration [Administración de Reasentamiento] la precaria situación de los ganaderos y los agricultores de la región. En Huntingdon, Tennessee, retrató un *medicine show*, un tipo de espectáculo ambulante habitual en esta época, una especie de atracción de feria que organizaban los charlatanes o los curanderos para captar clientes a los que vender medicinas o remedios milagrosos de dudosa eficacia.

Muchas veces los actores que participaban en estos espectáculos eran hombres blancos que se pintaban la cara de negro, una práctica característica del *minstrel* (género teatral típicamente estadounidense) que en la actualidad se considera unánimemente racista, o se disfrazaban de indios nativos americanos, con sus correspondientes estereotipos. Shahn, que en este caso se confundió entre la multitud para poder observar atentamente la dinámica racial desde los márgenes del escenario, se concentra en la conmovedora imagen de un actor negro con la cara pintada de negro (por muchas y complejas razones, entre otras la escasez de oportunidades, los propios actores negros también participaban en esta práctica tan extendida de pintarse la cara de negro). El fotógrafo crea una tensión triangular entre este personaje negro que dedica a la cámara una mirada enigmática y un niño que contempla embelesado una marioneta negra. Con esta compleja superposición de estratos visuales, la serie de Shahn nos obliga a reflexionar y a interpretar que no se trata tanto de una denuncia flagrante de una forma de explotación racial profundamente degradante como de una crítica enérgica de este fenómeno.

“Para que el arte o la sociedad sobrevivan a la segunda mitad de este siglo, será necesario replantear nuestros valores. Ya no hay tiempo para decidir si somos un pueblo moral o, simplemente, un pueblo acomodado [...].
Si formular este tipo de preguntas le corresponde al grupo de los artistas y los poetas, más honorable será su misión. No solo está en juego la supervivencia del arte, sino también la del individuo libre y la sociedad civilizada.”

Ben Shahn
“The Future of Creative Arts”
[El futuro de las artes creativas, 1952]

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA
GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE